Das deutsche Weihnachtss... und seine Wiedergeburt aus dem ...

Edgar Istel

Musikalisches Magazin.

Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von

Prof. Ernst Rabich.

Heft 1.

Das deutsche Weihnachtsspiel und seine Wiedergeburt aus dem Geiste der Musik.

Zur Einführung in

Ph. Wolfrum's Weihnachtsmysterium.

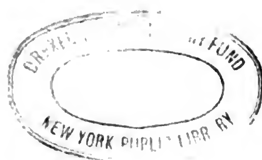
Von

Edgar Istel.



Langensalza,
Verlag von Hermann Beyer & Söhne,
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.
1901.

Preis 40 Pf.


NEW YORK PUBLI LIBR RY

Das

deutsche Weihnachtsspiel und seine Wiedergeburt aus dem Geiste der Musik.

Zur Einführung in

Ph. Wolfrum's Weihnachtsmysterium.

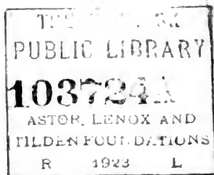
Von

Edgar Istel.

Musikalisches Magazin, Heft 1.



Langensalza,
Verlag von Hermann Beyer & Söhne,
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.
1901.


PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1923 L

Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfasst, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.

Rich. Wagner, »Religion und Kunst.«

Tief im Gemüt des deutschen Volkes wurzelt die Freude am Weihnachtsfest: wenn die Natur unter weifser Schneedecke im Winterschlafe ruht, wenn draufsen in Wald und Feld rauhe Winde tosen, da wird es licht und warm im Herzen der Menschen; Geselligkeit schlingt ihr inniges Band um Jung und Alt, Hoch und Niedrig, Reich und Arm, und der leuchtende Glanz des hell erstrahlenden Baumes vermag selbst die düsteren Schatten der Sorge hinwegzubannen. Nach uraltdeutscher Sitte wird jener grüne Tannenbaum zur Wintersonnenwende aufgerichtet, ein Symbol der nun bald wieder nahenden Macht des holden Lenzes; Äpfel und Nüsse, Fruchtopfer zieren die Zweige, als Weihgeschenke der lieblichen Gottheit dargebracht.

Jener altheilige Brauch der germanischen Völker, aus dem ewigen Leben der allwaltenden Natur selbst hervorgegangen, hielt, machtvoll im Herzen des Volkes thronend, dem siegreich vordringenden Christentum stand. Christus selber wurde nun der Mittelpunkt der Wintersonnenwendfeier, seiner Menschwerdung zu Ehren wird der »Christbaum«

aufgerichtet und das »Christkind« ist es, das herrliche Gaben »beschert«. So wurde »Weihnachten« zugleich ein Fest der Kinder: kindlich begrüfsen die Kleinen im Heiland das Kind. Volksgeist und Kindergemüt aber entspringen einer Quelle, und Anschaulichkeit, Frische und Lebendigkeit, jene naive Sinnlichkeit, die allem nur abstrakt Vorgestellten abhold ist, sie finden sich in beiden als gemeinsame Wurzeln. Hieraus ist auch jene Popularität der Weihnachtsfeier, die kein anderes Fest der christlichen Kirche zu erreichen vermochte, zu erklären: das Volk, auch im Evangelium das ihm Adäquate, das Reinmenschliche aufsuchend, fand gerade in der Geschichte der Geburt Christi eine Fülle von Zügen, in denen es seine eigenen Freuden und Leiden verklärt wiederfand. Und der grofse Nazarener selbst, der sein Wort nicht den Weisen und Schriftgelehrten, sondern den »Armen im Geiste« predigte, was anderes konnte er meinen, als jene naive Empfänglichkeit der Volksseele, wenn er (Matth. 18 V. 3) ausruft: »Wahrlich, ich sage euch: Es sei denn, dafs ihr werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen.«

Dieser Regung der Volksseele aber kam das, was die römische Kirche den neubekehrten germanischen Völkern, die, unähnlich den durch die römische Hyperkultur bereits verseuchten Romanen, eine unschätzbare Fülle ungebrochener ursprünglicher Kraft mitbrachten, zur Weihnachtsfeier bot, recht wenig entgegen: erst eine sonst in der römischen Kirche verpönte, hier aus gewissen Gründen ausnahmsweise geduldete gröfsere Anteilnahme der Laien, des Volks, verhalf allmählich dem christlichen Weihnachtsfest zu gröfserer Lebhaftigkeit und schliefslich zu einer Bedeutung, die der des viel

älteren Osterfestes gleichkam. War doch das Weihnachtsfest gegenüber dem (als Stiftungs- und Einweihungsfest der Kirche) pompös gefeierten Oster- und Pfingstfest das Stiefkind der katholischen Kirche. Ursprünglich wurde nämlich ein Fest der Geburt Christi überhaupt nicht gefeiert; später entschloſs man sich dann, einem alten Brauche folgend, den 6. Januar zur Erinnerung an die Taufe Christi festzulegen. Erst im 4. Jahrhundert führte man, um die altrömischen heidnischen Saturnalien endgiltig zu verdrängen, eine Feier der Geburt Christi ein und wählte hierfür den 25. Dezember, ein Tag, der auch bei den germanischen Völkern in eine altgeheiligte Zeit fiel. Die Epiphanienfeier des 6. Januar aber wurde zu einem den heiligen drei Königen gewidmeten Festtag umgestaltet, während man das Kirchenjahr, das bis dahin mit Ostern begonnen, nunmehr mit dem 1. Adventsonntag anfangen lieſs.

Wir sehen also schon hier eine bemerkenswerte Teilung der Weihnachtsfeier zwischen den 25. Dezember und den 6. Januar, wozu noch als dritter Bestandteil das Fest der unschuldigen Kindlein (28. Dez.) hinzutrat. So finden wir denn alsbald die Weihnachtsfeier, die in Deutschland jedoch in dieser Form erst im 9. Jahrhundert Eingang gefunden zu haben scheint, in für die Folgezeit maſsgebender Weise geregelt. Natürlich gingen hiermit Regelungen der gottesdienstlichen Handlungen Hand in Hand, und so wurden denn halbsakramentale, symbolisch-liturgische Handlungen (officia, ordines) für jeden dieser Festtage eingeführt.

Schon sehr früh jedoch drang in diese kirchliche Weihnachtsfeiern ein Gebrauch ein, der in seiner allmählichen Weiterentwickelung von der folgen-

schwersten Bedeutung werden sollte. Man begnügte sich nämlich nicht mehr damit, an den drei genannten Festtagen und in der Adventzeit die betreffenden Feststellen des Evangeliums zu verlesen, sondern man versuchte, zur Erreichung einer gröſseren Wirkung auf das nur durch unmittelbare Gefühlserregung zugängliche Volk, dazu geeignete Partieen in primitivster Weise quasi »mit verteilten Rollen« aufzuführen. So wurden z. B. gelegentlich in der Nocturn des 4. Adventsonntags die Worte der Maria von einer weiſsgekleideten Jungfrau — in lateinischer Sprache — übernommen, während der Diacon die Worte des Engels sprach, ein Beweis, wie früh man die wundersame Poesie der Verkündigungsscene zu schätzen wuſste. Bald schritt man weiter fort: aus dieser primitivsten, nur andeutungsweise dramatisierenden Weise entwickelte sich bald eine sich dramatischer Lebendigkeit schon mehr nähernde Darstellungsart: am Weihnachtstage wurde hinter dem Altar eine Krippe errichtet, darauf das Bild der Jungfrau Maria stand. Nun trat nach dem Tedeum ein Knabe auf eine Erhöhung vor dem Chor und verkündigte als Engel die Geburt Christi. Da treten durch die groſse Thüre des Chors die Hirten herein und gehen unter dem Gesang »Pax in terris« auf die Krippe zu, wo sie die Jungfrau begrüſsen und das Kind anbeten. Währenddessen liest der Priester am Altar eine Messe, nach deren Schluſs er sich zu den Hirten wendet mit der Frage: »Quem vidistis pastores?« »Natum vidimus« antworten die Hirten. Am 6. Januar lieſs man sich natürlich die Darstellung der Anbetung der 3 Magier (später »Könige«) nicht entgehen und bei dieser Gelegenheit konnte man schon einen der Schaulust des Volkes angemessenen gröſseren

Pomp entfalten. Gerade ein solches »Officium Magorum« ist zusammen mit einer »Ordo Rachelis« (Rahelklage zum 29. Dez.) das älteste Zeugnis in Deutschland üblicher dramatisierender Darstellungen der Weihnachtsepisoden.[1])

Aber alle derartigen Aufzüge schlossen sich eng und knechtisch an die Liturgie und den Text des Evangeliums an, und wenn sie auch gegenüber jenen ältesten Aufführungen mit verteilten Rollen immerhin eine gewisse Erweiterung aufwiesen, so war doch durch die Einfügung in den Gottesdienst der betreffenden Festtage ein Moment gegeben, das jeder freieren Ausgestaltung mit Hilfe der Phantasie Einhalt gebot. Künstlerisch und dramatisch bedeutender, damit aber auch aus dem Rahmen des Gottesdienstes heraustretend, werden jene Darstellungen erst durch ihre Vereinigung zu einem einzigen, alle Scenen des Weihnachtscyklus umfassenden »Spiele«. Eine solche Vereinigung tritt uns zum erstenmale in dem »Ludus scenicus de nativitate Domini« der dem 12. oder 13. Jahrhundert angehörigen Benedictbeurer Handschrift (jetzt in München) entgegen. Hier findet sich nicht nur die Verkündigung Mariä und ihre Begegnung mit Elisabeth, sondern auch die Geburt Christi selbst, die sonst nicht dargestellt wurde, und im weiteren sind das Dreikönigsspiel, das Hirtenspiel und nach

---

[1]) Der betreffende äufserst wertvolle Codex befindet sich in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (cod. lat. monac 6264a). Interessant ist insbesondere auch daran die durchgängige Neumierung, die beweist, dafs jene Scene durchweg psalmodierend gesungen wurde. In moderne Notenschrift hat sie Pater *Anselm Schubiger* (Musikal. Spicilegien 1876) übertragen. Im übrigen vergleiche man für diese ältere Epoche *Coussemaker*, Drames liturgiques du moyen âge. Rennes 1860, ein treffliches Werk, das auch der Darstellung bei *Ambros* II. 3. Aufl. S. 328 ff. zu Grunde liegt.

der Anbetung der Kindermord angeschlossen. Die Behandlung ist hier im einzelnen schon viel freier, so dafs das Ganze, wenn es auch noch in der Kirche aufgeführt wurde, doch schon als vom kirchlichen Kultus völlig abgelöst betrachtet werden mufs.

Mit heiliger Scheu mag das Volk den verkündenden Engel geschaut, mit naiver Bewunderung die drei Könige aus dem Morgenland angestaunt, mit inniger Freude die armen Hirten dem Kindlein in der Wiege Gaben darbringen gesehen haben — es blieb doch nur beim Schauen, Staunen und Sehen —, eine tiefere Anteilnahme an den Kirchenspielen konnte es nicht gewinnen, denn es verstand nicht, was gesungen wurde: unüberbrückbar gähnte die Kluft zwischen Mutter- und Kirchensprache. Da trat jene Entwickelung ein, die unmerklich beginnend, immer weitere Kreise um sich ziehend, allmählich erwachsen sollte zu einer gewaltigen Bewegung, zu einer der Haupttriebfedern der Reformation: das Eintreten der deutschen Sprache in die Sphäre des geistlichen Gedankenkreises. Das Volk, angeregt von jenen in der Kirche gesehenen, ihm auch erklärten, aber von ihm nicht wörtlich verstandenen Scenen, es fing im Laufe des 14. Jahrhunderts, jener Epoche, die auch für die Entwickelung des Volksliedes von höchster Bedeutung ist, an, in naivpoetischer Bethätigung seiner Phantasie, sich jenen Stoffen hinzugeben. Mit unendlichem Feingefühl hat der Volksgeist die in der schlichten Erzählung des Evangeliums latente einfach-erhabene Poesie erfafst und dichterisch ausgedeutet: waren jene armen Hirten, die frohgläubig die hehre Botschaft von der Menschwerdung des Heilands aufnahmen, die fröhlich ihre geringe Habe dem Erlöser opferwillig darbrachten,

waren sie nicht das Symbol des Volkes überhaupt? Und er, der Heiland selber, ein hilfloses Kind im ärmlichen Stalle geboren, mufste er nicht gerade in dieser Gestalt dem Volk, den Kindern am liebenswertesten erscheinen? Und jene reine Gottesmagd, die den Erlöser geboren, die voll mütterlicher Sorge über das Leben des Kindleins wacht, erschien sie den Frauen nicht als verklärtes Abbild ihrer selbst? Aus diesem Geiste sind jene unendlich zarten lieblichen Marienbilder voll tiefsten Mitgefühls, so sind jene harmlos-vertraulichen Kinderlieder, jene schlicht gläubigen Hirtengesänge, die diese Epoche in reicher Fülle aufspriefsen liefs, zu verstehen. Und mag im Laufe der Zeit manches derbe, manches geläutertem Gefühle Anstöfsige mit untergelaufen sein, das Volk hatte nie das Bewufstsein, das Göttliche damit herab zu ziehen: das Alltagsleben erstrahlte vielmehr im Glanze des Erhabenen. Nur so vermögen wir auch jene Sitte des »Kindelwiegens« zu begreifen, die schon früh in der Form eines Wechselgesanges zwischen Maria und Joseph aufgekommen, später zu einer Art von Volksfest sich ausbildete: alt und jung drängte sich herzu, das neugeborene Kind in der Krippe zu wiegen. Dafs es dabei nicht gerade leise herging, läfst sich leicht denken. Manchmal wurde es auch dem armen Kinde zu arg, und es fing an, jämmerlich zu schreien: bischöfliche Verbote verbannten dann diese zum Unfug ausgeartete Sitte aus der Kirche, aber in den inzwischen der Kirche entwachsenen Spielen blieb das »Kindelwiegen« dauernd bestehen. Über die ursprüngliche Sitte belehrt uns der Münchner Codex, der die Lieder des Mönchs von Salzburg enthält.[1])

---

[1]) Spätere Abweichungen im Mainzer Cantual (1605); danach in Text und Musik abgedruckt bei *Meister*, Kath. Kirchen-

»Und so man das kindel wiegt über daz Resonet in laudibus hebt unser vrau (Frau) an ze singen in ainer person:

Joseph lieber nefe mein,
Hilf mir wiegen mein kindelein
Dasz got muesz dein loner sein
im himelreich
Die reine mait Maria

so antwurt in der ander Person Joseph:

Gerne liebe mueme mein,
Ich hilf dir wiegen dein kindelein,
Dasz got muesz mein loner sein
im himelreich
Du reine mait Maria.«

Aber aus dem reichen Born des Volksgemüts quoll nicht nur der dem allgemeinen unmittelbaren Empfinden gemäſse Wortausdruck, sondern mit dem Auftreten dieser geistlichen Volkspoesie waren auch zugleich in wunderbarer Harmonie jene dem tiefsten Herzen entströmten Weisen da, die erst diesen naiven Dichtungen die rechte Weihe gaben, und »auf Flügeln des Gesanges« verbreiteten sich nun jene Lieder, da und dort entstanden, mit unerhörter Schnelligkeit durch alle deutschen Gaue, überall, wo sie anklopften, freundlich empfangen und gepflegt. Die Quelle aber, aus der diese Weisen flossen, war der unversiegbare Bronnen des deutschen Volksliedes, das mit seinen frischen Klängen jene aus innigstem und festestem Glauben entsprungenen Dichtungen erst beseelte, und die dann, mit dem Herzen des Volkes unauflöslich verbunden, einem Siegesschwerte gleich den Reformatoren als »Wehr und Waffen« im Kampfe gegen Rom dienten. Denn nicht das Empfinden des ein-

lieder I. No. 28, sowie neuerdings bei *Liliencron*, Deutsches Leben im Volkslied um 1530, S. 77.

zelnen Individuums, sondern das alle einigende »gemeinsame« (»Gemeinde«-) Gefühl kam hier zum höchsten Ausdruck.

So hatten denn die lateinischen Spiele im 14. Jahrhundert dem Ansturm der volkstümlichen deutschen Lyrik weichen müssen und die von nun an deutschen Spiele, die, wären sie nur eine einfache Übersetzung der vorangegangenen lateinischen gewesen, einen immerhin strafferen dramatischen Aufbau (dies Wort cum grano salis zu nehmen) aufgewiesen hätten, nahmen nun in der Folgezeit aus dem Schatze der volkstümlichen Lieder, einen reichen Bestand auf von lyrischen Elementen, die zwar den Gang der Handlung, wenn dieser Ausdruck hier angewendet werden darf, aufhielten, dafür aber eine Vertiefung des Gefühlsausdrucks mit sich brachten, die jenen Mangel an Fortschritt der Handlung hundertfältig aufwog. Die naiven Zuschauer jener Spiele vollends mufsten es mit der gröfsten Freude empfinden, dafs gerade ihre Lieblingsepisoden in breiter, dem Gefühlsergufs weitesten Spielraum lassender Lyrik behandelt wurden. So erklärt sich auch, dafs mit der Einführung der deutschen Sprache und mit der Verlegung des Schauplatzes aus der Kirche ins Freie diejenigen Scenen, die dem nun allein ausschlaggebenden Volksempfinden fremder waren, entweder ganz ausschieden (bethlem. Kindermord) oder stark zurückgedrängt wurden (die Dreikönigsepisode), während andererseits die Hirtenscene, die Scene zwischen Maria und Joseph, und Maria an der Krippe eine immer zunehmende Ausdehnung erhielten. Dazu kam denn noch die dem ursprünglichen Spiele völlig fremde, ausführliche Behandlung der Ankunft in Bethlehem, und man konnte sich schliefslich in

der Ausmalung von Einzelheiten bei der Abweisung in der Herberge nicht genug thun. Ja, die Rolle des Herbergswirtes wurde schliefslich so bedeutend, dafs man ihm Prolog und Epilog zuerteilte. Dafs derartige Dinge, die meist in das Gebiet des Komischen absichtlich hinübergriffen, als Auswüchse zu betrachten sind, leuchtet ein.[1]) Im übrigen aber können wir den Typus des deutschen volkstümlichen Weihnachtsspiels, wie es sich gleichmäfsig in ganz Deutschland entwickelt hatte, in folgender Scenenfolge darstellen: Ankunft der hl. Familie in Bethlehem, vergebliches Anklopfen in der Herberge, Geburt Christi, Scene zwischen Maria und Joseph (Kindelwiegen), Verkündigung der Hirten, Anbetung der Könige.

In dieser Gestalt, wie sie sich bis zum 16. Jahrhundert entwickelt hatte,[2]) sind denn auch jene Spiele in treuer mündlicher Tradition dem 19. Jahrhundert überliefert worden. Den Stürmen der Reformationszeit haben sie wacker getrotzt, vor dem Jahrhundert des Dampfes und der Elektrizität mufsten sie sich in die Stille weltfremder Thäler zurückziehen. Und hier, in Steiermark, Kärnten, Tirol, Oberbayern, Schlesien etc. hat sie deutscher Forscherfleifs gesammelt, gesichtet und durch den Druck wieder der Allgemeinheit vermittelt. Vor allen ist hier *Karl Weinhold* zu nennen, dessen

---

[1]) Im Osterspiel, das eine dem Weihnachtsspiel oft analoge Entwickelung hat, griff übrigens die Komik in viel derberer Weise um sich.

[2]) Die zum Teil auf volkstümlichen Motiven beruhenden gelehrten Nachdichtungen des 16. und 17. Jahrhunderts glaube ich in dieser Betrachtung übergehen zu dürfen, obgleich unter denen des 16. Jahrhunderts sich die immerhin wertvollen Spiele von Hans Sachs und Benedict Edelpöck befinden.

bahnbrechender Sammlung (Weihnachtsspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien, Wien 1875) dann mancher schätzbare Beitrag gefolgt ist.

Entgegen dem seit der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts vorherrschenden antiken und damit meist auch philologisch-gelehrten Element wendet sich der Blick der Deutschen mit dem Nahen des 19. Jahrhunderts den abseits des Treibens des humanistischen Bildungswesens blühenden nur dem naiven Drang des reinen Menschen ihr Dasein verdankenden wunderbaren Gebilden der Volksphantasie zu: *Herder* mit seinem zarten Empfinden für volkstümliche Poesie war es zuerst, der auf die Schätze des Volksliedes aller Zeiten und Zonen hinwies; *Goethe*, zwar selbst tief in der Antike wurzelnd, aber auch hier seiner eigensten Natur gemäfs nur das Reinmenschliche suchend, schlofs sich, als er den bisher verschütteten Born des Volksliedes herrlichsten Segen spenden sah, begeistert dem Freund an; die nachfolgende Romantik vollends, als durchaus nationale Kunst, negierte die Antike völlig und schrieb das Wort »deutsch-volkstümlich« auf ihr Panier. *Arnim* und *Brentano* liefsen die Fülle des »Wunderhorns« auf das deutsche Volk sich herabsenken, *Uhland* selber war als Sammler thätig, und mit ihm gossen *Eichendorff* und *Heine* in die Form des Volksliedes den reichen Inhalt ihrer eigenen Persönlichkeit. Die Brüder *Grimm* erschlossen den Schatz der alten deutschen Märchen, man übertrug die grofsen mittelalterlichen Epen und wandte den Volksbüchern neue Aufmerksamkeit zu. Allenthalben regte sich neues Leben; die deutsche Poesie der Vergangenheit, gleich jenem holden Mägdelein in langen Zauberschlaf versenkt, wurde vom Banne erlöst, als die Frist verstrichen;

der Prinz aber, der der lieblichen Maid durch seinen warmbelebenden Kufs erst neues Leben schenkte, er war der Geist der durch *Beethovens* Genius höchster Ausdrucksfähigkeit zugeführten deutschen Musik. So sehen wir dem holden Bunde alter, doch nicht gealterter Poesie, die in langem Schlafe ihre jugendliche Frische bewahrt, und der inzwischen zu höchster Schönheit und Kraft erblühten deutschen Musik die wundersamsten Blüten entspriefsen. *Schubert* und *Schumann* einerseits, *Robert Franz* und *Brahms* andererseits bilden die Marksteine dieser Entwickelung in der Lyrik. Alle aber überstrahlte der Eine und Einzige, der Wort- und Tonsprache grofser Meister, der in eben jener Romantik wurzelnd, aus dem Geiste deutscher Musik, wie wir ihn aus *J. S. Bach* und *Beethoven* erschliefsen, dem deutschen Volke das, was es in höchster Blütezeit eigener Kraft selbst geschaffen, nun verjüngt und gereinigt in der höchsten dichterischen Form, dem Drama, wiedergewann.

Als sich nun an jenem Gewaltigen des »Nie-Wieder-Erwachens wahnlos hold bewufster Wunsch« erfüllt hatte, da trat die Erscheinung ein, die sich so oft im Anschlufs an das Wirken eines Grofsen im Geiste beobachten läfst: die Jünger, begierig es dem Meister nachzuthun, griffen nach der von ihm mit reichstem individuellen Leben erfüllten Form, aber es zeigte sich schon bei der Stoffwahl, wie wenig sie vom innersten Wesen des Meisters begriffen hatten.

Schon beginnen aber die Zeichen einer neuen Zeit: statt die Brosamen vom Tische des Grofsen aufzulesen, statt die wenigen mittelalterlichen Epen und nordischen Göttersagen, die er — wohl mit weisem Bedacht — aus dem Bereiche seiner Wirk-

samkeit ausgeschaltet, stabreimgequält ans Licht der Rampen zu zerren, besann man sich darauf, dafs der reiche Quell deutscher Volksdichtung noch lange nicht erschöpft war: wenige Jahre freilich sind erst verflossen, seit man das deutsche Märchen, das Kinderlied, das deutsche Volksbuch, dem Geiste der neuen Musik zuführte, und dafs hier noch ein reiches Feld zur Bethätigung offen liegt, das hat bereits manches gelungene Werk gezeigt.

Auch unsere Weihnachtsspiele und -Lieder, auf die uns so der Kreis unserer Betrachtung von selbst zurückführt, sind jetzt in unseren Tagen, aus dem Geiste der Musik neugeboren, als »Weihnachtsmysterium« — wie man wohl auch die alten Spiele bezeichnete — dem deutschen Volke wieder geschenkt worden.[1])

Philipp Wolfrum, der selbst seine Kindheit in einer gebirgigen rauhen Gegend verlebt und, in jenen sinnigen alten Weihnachtsbräuchen erwachsen, zugleich *Joh. Seb. Bachs* Kunst tief im Gemüt aufgenommen, fühlte sich, als ihm nun im Mannesalter jene Sammlung alter Weihnachtsspiele und -Lieder von ungefähr in die Hand fiel, wie er selbst bekennt,[2]) gleichsam mit einem Zauberschlage in die Tage der Kindheit zurückversetzt und empfand zugleich die dringende innere Notwendigkeit, diesen Eindrücken durch eine Regeneration des alten Weihnachtsspieles künstlerischen Ausdruck zu geben.

Die äufsere Gestaltung des Werkes ergab sich für ihn eigentlich von selber, wenn er auf die

---

[1]) *Philipp Wolfrum,* Ein Weihnachtsmysterium nach Worten der Bibel und Spielen des Volkes. Orchesterpartitur, Klavierauszug etc. Heidelberg, F. W. Rochow.

[2]) Schreiben an den Herausgeber der »Bayreuther Blätter«, auch separat gedruckt.

Spiele des 16. Jahrhunderts, die, wie wir sahen, den Höhepunkt volkstümlicher Weihnachtsspiele bilden, zurückging. Das leitende Prinzip mufste hierbei sein: Aufnahme des besten, was die Volksdichtung in der naiven Ausgestaltung der einzelnen Scenen geleistet; Aufnahme der schönsten Blüten deutscher Weihnachtslyrik, soweit die »Handlung« dazu Anlafs bot; endlich Ausscheidung alles überflüssigen späteren Beiwerks. Andererseits aber glaubte *Wolfrum* mit Recht auf die Volksbehandlung verzichten zu müssen an den Stellen, wo das Evangelium selber in seiner schlichten Einfalt nicht überboten werden konnte. So ergaben sich also (ähnlich wie in den alten Spielen) folgende Hauptscenen: Ankündigung des Engels Gabriel (nach Lucas I, 26—35, 38), Marias Lobgesang (Lucas I, 46—55), Geburt Jesu (nach Lucas II, 1—7), Scene an der Krippe (Kindelwiegen), Hirtenscene auf dem Felde, Maria betet das Kind an, Anbetung der Hirten, Anbetung der Könige. Das Ganze aber baut sich auf auf dem Urgrunde deutscher Musik, der gotisch-polyphonen Kunst *Joh. Seb. Bachs* und dem gemütvollen deutschen geistlichen Lied, wie es die Reformation zum »Choral« umgestaltete. Dafs hierbei nicht von einem geistlichen »Drama« im eigentlichen Sinne des Wortes, geschweige denn etwa gar von einer geistlichen »Oper« die Rede sein konnte, versteht sich von selbst. Auch die Form des sogenannten »Oratorium« mit ihrem Wechsel von Rezitativ, Arie, Soloensembles und Chöre schlofs sich eigentlich von selbst aus, und so wählte *Wolfrum* denn jenen Namen »Mysterium«, der, musikalisch nicht verpflichtend, nur als Wortsymbol für den hehren Vorgang dient: sich gleichsam selbst darstellend, ziehen die einzelnen Scenen,

vertieft durch den Ausdruck unmittelbar wirkender Tonkunst, an uns vorüber — doch nicht nur vor unserem geistigen, auch vor unserem leiblichen Auge. In Anlehnung an die ursprüngliche (allerdings sehr primitive) scenische Darstellung des Mysteriums denkt *Wolfrum* das Ganze in der Kirche mit lebenden Bildern und Pantomimen mit für die Zuhörer unsichtbarem Musikapparat dargestellt. Die Mysterienbühne soll im Chor (Altarraum) der Kirche, durch einen Vorhang verhüllbar, stehen; Orchester, Orgel, Chor und Solisten dagegen befinden sich am entgegengesetzten Ende der Kirche auf einer Empore im Rücken des Publikums. Im entsprechenden Augenblick hebt sich dann der Vorhang und wir erblicken ein sogenanntes »lebendes Bild«, das unter Umständen zu pantomimischer Behandlung (z. B. die Hirten nachts auf dem Felde) fortschreiten könnte. Meister *Hans Thoma*, der bei der Erstaufführung des Werkes (ohne Scene) durch den Bachverein in der Peterskirche zu Heidelberg »sogleich mit unvergleichlichem Griffel und mit wärmstem Weihnachtsherzen ganz „deutsch und echt" im Sinne jener alten Weihnachtsspiele die Scene „Maria an der Krippe" entwarf und dem Klavierauszug und der Partitur des Werkes als Titelblatt mitgab,« bestätigte dem Komponisten die Möglichkeit einer derartigen Ausführung.

Langsam und feierlich beginnt das Vorspiel: Bratschen und Celli, unterstützt von Hörnern und Fagotten, intonieren leise, gleichsam als Motto des ganzen Werkes, die alte Weise »Ehre sei Gott in der Höh«; die zweiten Violinen antworten in der Quarte, die ersten Violinen wieder in der Tonica, allmählich treten die Holzbläser dazu, und in reicher contrapunktischer Verflechtung gestalten sich die

Tonmassen, bis endlich die menschliche Stimme im Chor einfällt, getragen vom vollen Orchester: »Ehre sei Gott in der Höh und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen.« Eine anmutige weiter ausgesponnene Hirtenepisode folgt, bis dann erst die Trompeten, später die Holzbläser secundiert von den Streichern, abwechselnd das alte volkstümliche Weihnachtslied »Fröhlich seid und jubiliert« in ausgelassenstem Jubel anstimmen. Da mahnen plötzlich die Geigen mit einem Tremolo zur Andacht: feierlich nehmen die Holzbläser die Weise »Ehre sei Gott« auf und erzwingen sogar eine Rückkehr zum thematischen Gehalt der Hirtenepisode, aber immer stürmischer wird der Freudedrang, bis erlösend der Chor unter Orgelbegleitung in die herzige Weise mit ihrem naiv anteilnehmenden Text, der eine Erinnerung an das so beliebte allgemeine »Kindelwiegen« wachruft, anstimmt.

In frei rezitierendem Vortrag erzählt der Evangelist nun, unterstützt von der Orgel, die Verkündigung; jenem erwähnten ältesten Brauche ähnlich werden die Worte des Engels und der Maria von besonderen Vertreterinnen gesungen. Eine wundersame Weise der Streicher begleitet den englischen Grufs, machtvoll setzt die Orgel ein bei den Worten: »der wird grofs und ein Sohn des Höchsten genannt werden«, geheimnisvoll vereinigen sich Streicher und Bläser, als der Engel die Überschattung verkündet. Einfach und schlicht waren die Worte der Jungfrau behandelt, zu wundersamer Hoheit erhebt sie sich in dem darauffolgenden Lobgesang. Zart wiederholt da der Chor (die ideale Gemeinde) die Worte »und seine Barmherzigkeit währet für und für« und gewissermafsen bibelfest sich der anschliefsenden Textworte er-

innernd, führt er diese (»er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreut, die hoffärtig sind etc.«) mit grandioser Tonmalerei im Orchester in alttestamentarischer Kraft durch. Es folgt ein zwischen Streichern und Orgel alternierendes aus mystischem Dunkel ans Licht dringendes Zwischenspiel, aufgebaut auf der Intonation des Ex corde natus und Credo, das zuletzt von den Blechbläsern fortissimo gebracht wird, und wir stehen unmittelbar vor der Darstellung der Geburt Christi. Feinsinnig wird dieses zarte Ereignis nur durch den musikalisch belebten Bericht des Evangelisten dargestellt, von dem das musikalische »Verkündigungsmotiv« des Engels unmittelbar zur Scene an der Krippe überleitet. Dieser liegt jener sinnige Wechselgesang zwischen Maria und Joseph zu Grunde, dessen Urgestalt wir bereits mitgeteilt haben; *Wolfrum* hat den Text sinnvoll umgestaltet und zwei einleitende Strophen neu hinzugedichtet. Eine innige schlichte bald vom Figurwerk des Orchesters umrankte Weise bildet die melodische Grundlage; zum Schlufs fallen (nach altem Spielgebrauch) die Engel mit Gloria in excelsis ein. Die »Kindelwiegen«-Melodie wird nun vom Chor mit dem Text »Freu dich nun, du Christenschar« aufgenommen; immer höher steigert sich die Freude der Gläubigen, die aus freudiger Anteilnahme zu einer Feier der erlösenden Menschwerdung des Heilands anschwillt: die Volksweise wird zum Gemeindechoral der Kirche und erreicht den Gipfel in dem bedeutungsvollen mehrmaligen Ruf: »Immanuel«. Machtvoll schreitet das Orchester weiter, um allmählich in sanftem Entzücken die Wogen der erregten Stimmung zu glätten.

»Und es waren Hirten in derselbigen Gegend

auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Herden«, erzählt der Evangelist unter sanftem Tremolo der Streicher. Da beginnt die Oboe eine zarte Hirtenweise, Englischhorn, Flöten, Klarinetten und Fagotte vereinigen sich mit gehaltenen Waldhorntönen zu lieblichem Bunde. Die Streicher deuten die Weise »Laufet ihr Hirten« an, immer dringender wird ihr Begehren, sie mahnen gleichsam die Hirten, das holde Wunder zu schauen, da tritt ihnen eine holdselige Schalmeienweise entgegen, eine warme Weihnachtsweise, wie wir sie etwa in »Stille Nacht, heilige Nacht« besitzen. Und nun treten die Hirten selber auf; drei sind es, die in kalter sternenheller Nacht wachen und sich die Zeit mit Musicieren vertreiben. Der erste bewundert in naiv-poetischer Weise den Sternenglanz:

Wie leuchten heut die Sterne,
Wie schön glänzt doch die Nacht,
Ich mein, es will Tag werden
Und ist kaum Mitternacht.
Es thut so lieblich glitzern
Und glänzen nah und fern
Als wie das liebe Sonnenlicht
Und viel tausend Stern.

ein Stück echt deutscher Volkspoesie:

Da bemerken sie den hellen Lichtglanz über »Bethlehem, der Stadt, die jetzt viel fremde Gäste hat«. Es ergreift sie gewaltige Furcht, angstvoll verbergen sie sich hinter einen Strauch. In lichtem Strahlenkranze aber tritt ein Engel zu ihnen und ruft: »Fürchtet euch nicht!« Ergriffen und voll ehrfürchtiger Scheu treten die Armen näher und lauschen der frohen Botschaft

»Vom Himmel hoch, da komm ich her,
Ich bring euch gute neue Mär,
Der guten Märe bring ich viel,
Davon ich singen und sagen will.«

und nun verkündet er, von den zartesten Harmonieen begleitet, die Menschwerdung des Heilands. Ein anfangs kanonisch geführter Engelchor aber preist das göttliche Wunder begeistert und ruft: »Ehre sei Gott in der Höh.« Da nehmen die Hirten ihre Schalmeien zur Hand und blasen ein fröhliches Lied. Frisch mahnen aber die Genossen:

Laufet ihr Hirten, laufet sogleich,
Nehmet Schalmeien und Pfeifen mit euch.

und der Chor, Alt, Tenor und Bafs, die Gemeinde vertretend, folgt ihnen anteilnehmend:

Laufet ihr Hirten, laufet geschwind,
Grüfset Maria, grüfset das Kind.

Darüber aber wendet der Sopran sich in der Weise des Engelliedes an den Kreis der noch unschlüssig aufserhalb der Weihnachtsfreude Stehenden:

»Kommt Arm und Reiche, sucht den Hort« u. s. w. —

eine kontrapunktische Verknüpfung von gröfster Kunst und höchster Schönheit, die den ersten Teil des Mysteriums zu wirkungsvollstem Abschlufs bringt.

An der Pforte des zweiten Teiles begrüfsen uns die weihevollen Klänge des Chorals »Gelobet seist Du, Jesu Christ« eines der ältesten, schon im 14. Jahrhundert weitverbreiteten deutschen geistlichen Lieder. Auf die erhabenen Klänge der Hörner, Trompeten und Posaunen antworten frohbewegt Holzbläser mit der Hirtenweise und im Verlauf weiterer Steigerung preist der Chor (die Gemeinde) mit Orgelbegleitung die Ankunft des Erlösers mit den Worten »Den aller Weltkreis nie beschlofs, der liegt in Mariens Schofs«. Hierdurch und mit dem folgenden weihevollen Nachspiel der Holzbläser und Streicher werden wir unmittelbar auf die folgende Scene, den Höhepunkt des Werkes vorbereitet.

Weltenfern kniet die jungfräuliche Mutter angesichts des hehren Wunders, das sich vollzogen, nieder. »Hartgebettet, arm und bloſs« liegt das Kind in elender Krippe. Aber während Maria sich dem Weltheiland andächtig zuneigt, muſs sie in ihm zugleich des eigenen Leibes Frucht erkennen: »durch Mitleid wissend« ahnt sie das fürchterliche Schicksal der Zukunft, aber trostvoll verkündet ihr dies Wissen zugleich die Erlösung der Menschheit und ihrer selbst durch dies Leiden des Sohnes. So tief erfaſste das Volksgemüt (der Scene liegt ein Bild aus Mosburg bei Klagenfurt zu Grunde) die wundersame Gestalt der Gottesmutter: hier finden wir auch die Wurzeln jenes im Mittelalter zu unvergleichlichem Entzücken gesteigerten Marienkults.

Wolfrum selbst berichtet in dem schon erwähnten Briefe, mit welch tiefer Ergriffenheit er dies Marienlied gelesen, ja, wie es für ihn der Ausgangspunkt zu dem vorliegenden Werk geworden sei. Diese tiefe Ergriffenheit zittert in jedem Ton der Musik nach: man könnte sagen, das Lied sei in Tönen nachgebetet. So etwas muſs man hören und — miterleben, um es ganz zu fassen; Worte allein vermögen da nur eine unvollkommene Vorstellung zu geben. Ich will deshalb hier nur die erste Strophe wiedergeben:

Still, o Erde, still o Himmel,
Euer Gott liegt in der Ruh,
Still, o Welt, still Getümmel,
Euer Herr schläft in der Ruh;
Von dem Pfeil der Lieb getroffen,
Liegt er da, er, unser Hoffen,
Als ein Kindlein arm und matt
Auf der harten Liegerstatt.

Als aber jene Bitte um Erlösung erscheint, da fällt der Chor bedeutungsvoll ein mit der Weise »O Haupt voll Blut und Wunden« auf den Text »Lieg ich in Sterbenszügen«.

Noch ist Maria in tiefes Gebet versenkt, da tönet erst leise, dann immer näher kommend der Hirten liebliche Weise. Sie kommen, das Kind anzubeten und ihm ihre ärmliche Gabe darzubringen: Lämmlein, Hirtenstab und Schalmei überreichen die drei Spruchsprecher, aber mehr als mit diesen nur symbolisch aufzufassenden Gaben spenden sie, indem sie ihr Herz dem Erlöser weihen und in einem jauchzenden Halleluja, das sie mit ihren Frauen anstimmen (sechsstimmig), jubeln sie über die Geburt des Heilands.

Im Gegensatz zu dieser Anbetung der armen Hirten tritt dann die nachfolgende, den drei Königen aus dem Morgenland gewidmete Scene: ein feierlich einherschreitendes Motiv, dem ein leichtbewegtes Triolenthema der Bläser folgt, ertönt, und bald treten zu dem schreitenden Motiv der Violinen und Bratschen die Bässe piccicato mit der Choralweise »wie schön leucht uns der Morgenstern«.[1] Immer mächtiger schwillt der Marsch an, immer heller strahlt der Leitstern in der Choralweise, bis er machtvoll leuchtend hervortritt: Posaunen und Bafstuba lassen breit die Weise ertönen, während das übrige Orchester in wundervoller kontrapunktischer Verknüpfung die andern Motive durchführt. Im

---

[1]) *Peter Cornelius* hatte bereits, einer Anregung *Liszts* folgend, in dem »Dreikönigslied« seiner prächtigen »Weinachtslieder« diesen Choral zu gleichem Zwecke sinnvoll verwandt. Interessant ist es in diesem Zusammenhang, dafs sich jene »Weihnachtslieder« in der dichterisch-musikalischen Behandlung unwillkürlich den Weihnachtsliedern des Volkes nähern.

Gegensatz zu dem bewegten dramatischen Leben der vorhergehenden Scene tritt nun epische Ruhe ein: der Erzähler stimmt ein altes Dreikönigslied in echtem Balladenton an, das den Vorgang poetisch ausgeschmückt, doch gedrängt vorführt, während das Orchester in reicher Farbenpracht illustrierend nebenherschreitet. »Sie tragen im Herzen nun göttlich Licht, begehren andern Schatzes nicht« lautet der Schlufs. Da tönen Engelstimmen vom Himmel, die verkünden: »Das ist der Tag, den Gott gemacht, sein werd' in aller Welt gedacht.« Andächtig betet der Chor nach, dann ruft er als Antwort hinauf: »Jauchzet ihr Himmel, die ihr erfuhrt den Tag der heiligsten Geburt.« Die Engel aber lehren die Gemeinde »aller Himmel hehrstes Lied«: Ehre sei Gott in der Höh, und während die Menschen es frohbewegt nachbeten, verhallen die Engelstimmen unter süfsen Harfenklängen in der Höhe.

Haben wir so in grofsen Zügen den poetisch-musikalischen Gedankengang des »Mysteriums« verfolgt, so erübrigt sich nun noch ein specielles Eingehen auf jenes Element, da wir im Prozesse der Wiedergeburt deutscher Volkspoesie als das wahrhaft belebende erkannt haben: die Musik.

Joh. Seb. Bachs gewaltige Polyphonie, die den Urgrund aller deutschen Musik bildet, sie wurzelt selbst letzten Endes im Volkstümlichen in der Weise des geistlichen deutschen Volksliedes, wie es die protestantische Kirche als Choral in den Gottesdienst hinübernahm. Ja, die Tradition unseres volkstümlichen Weihnachtsspiels hat sogar auf *Bachs* »Weihnachtsoratorium«, das sich jedoch nur als eine Folge von Cantaten darstellt, mannigfach eingewirkt. Einer Wiedergeburt des deutschen

Weihnachtsspieles mufste also die Polyphonie *J. S. Bachs* zu Grunde liegen, die höchste künstlerische Ausdrucksfähigkeit mit innigster Gemütstiefe vereinigt zeigt. Aber nicht im Sinne der Klassicisten, nicht in äufserlich archaisierender Weise hat *Wolfrum* die Kontrapunktik *Bachs* erneuert, sondern in echt *Bach*schem Geist selber: so erscheint das individuelle Leben jeder einzelnen Stimme, die kunstvolle Verschlingung des kontrapunktischen Knotens niemals als Selbstzweck, sondern immer nur als Ausdruck des aus der Tiefe des Herzens Befreiung erstrebenden Gefühlsstromes. *Bachs* Polyphonie ist deshalb auch nur gewissermafsen im Prinzip von Einflufs gewesen — eine Thatsache, zu der wir in *Rich. Wagners* »Meistersingern« auf dem Gebiete weltlicher Musik ein Analogon finden: die Tonsprache als solche, die Harmonik, das instrumentale Gewand, mufsten sich den Errungenschaften der nachbeethovenschen Zeit anpassen, und hier mufste dem Schöpfer des Weihnachtsmysteriums als leuchtendes Vorbild der geniale Regenerator der katholisch-religiösen Musik, *Franz Liszt*, erscheinen. Auch *Liszt* hat, und zwar im 1. Abschnitt seines monumentalen Werkes »Christus« einen Teil des in den Weihnachtsspielen behandelten Stoffes musikalisch dargestellt. Aber während bei *Liszt* im I. Teil seines »Christus« (»Weihnachtsoratorium«), der sich neben der Bibel auf die katholische Liturgie stützt, fast alles in abgeklärter Ruhe verläuft, haben wir es hier, wo die deutsche Volkstradition mit ihrer lebendigen frischen Anteilnahme den Untergrund bot, mit wesentlich sinnlicherer Farbenfrische zu thun. Demgemäfs beruht auch *Liszts* Christus im wesentlichen auf *Palästrinas* Dreiklangshomophonie und den sog.

»Kirchentonarten«, während *Wolfrums* Werk sich auf die durch *Bach* ausgebildete Dur-Moll-Polyphonie und die durch *Mozart*, *Schubert*, *Chopin*, *Liszt* und *Wagner* konsequent weitergebaute Chromatik und Enharmonik stützt. Im einzelnen freilich scheinen die herrlichen Scenen des »Christus«, namentlich in der Hirtenepisode und dem Dreikönigszug vorgeschwebt zu haben, ohne dafs indessen »Reminiscenzen« im einzelnen nachweisbar wären. Die Instrumentation ist jedenfalls viel reicher als die des Christus und liefse sich eher auf die der symphonischen Dichtungen *Liszts* zurückführen.

Überblicken wir noch einmal die durchlaufene Bahn, so sehen wir, dafs es die Volksseele, dem Kindergemüt vergleichbar, war, die in naiver Regung die starren Fesseln traditionellen Brauches abstreifend und dem reinmenschlichen im Evangelium ihre Teilnahme zuwendend, sich selbst in heiligstem Drange den Ausdruck freudigster Gläubigkeit schuf. Befreiend von dem Wuste mifsverstandener antiker Vorstellungen, die den Born echt volkstümlichen Empfindens verschüttet hatten, konnte nur der Geist der Musik wirken, der einzig fähig war, die Poesie des Volkes zu tönendem Leben zu erwecken. Ist doch der künstlerisch schaffende Genius im innersten Wesen mit dem des Volkes und des Kindes verwandt; das Moment der »Reflexion« aber, das er als weiteres Element noch in sich birgt und das ihm im eigentlichen Sinne erst den Stempel der Eigenart aufdrückt, geht als bewufstes im Akte des künstlerischen Schaffens, das letzten Endes höchstes Unbewufstsein ist, restlos auf in die unmittelbare Empfindung. —

Wir stehen an der Schwelle eines neuen Jahrhunderts, einer neuen Epoche im Leben der Mensch-

heit, einer Epoche, die vielleicht entscheiden wird, in welchem Maſse die christliche Weltanschauung noch weiterhin dominieren wird und kann. Daſs das scheidende 19. Jahrhundert noch glaubensstarke echte Kunstwerke zu erzeugen vermochte, mag manchem bedeutungsvoll erscheinen; bedeutungsvoller ist vielleicht die Thatsache, daſs jene Werke, mögen sie sich auch äuſserlich in konfessionellem Gewande geben, doch schlieſslich nur durch den ihnen innewohnenden reinmenschlichen Gehalt ihre tiefste Wirkung erreichen. Reinmenschlich aber ist auch der im Innersten begründete metaphysisch-religiöse Drang. Mögen wir diesen nun noch im holden Kinderglauben befriedigen, oder sollten wir mit *Friedr. Hebbel* »für den Gottmenschen in unserer Anschauung der Welt und Dinge keinen Platz ermitteln können«; mögen wir uns mit *Goethe* dem erhabenen Pantheismus des »heiligen« *Spinoza* zuwenden oder gleich *Schopenhauer* im Nirvana des Buddhismus unser letztes Ziel erblicken: geeinigt werden wir alle durch die Macht der Musik, die jeden Glaubens Kern tönend erschlieſst.

Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Musikalisches Magazin.

Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte,
über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von
Prof. Ernst Rabich.

Heft 2.

Zur

Choralkenntnis.

Von

W. Steinhäuser,
Pfarrer in Blankenburg b. Tennstedt i. Thür.



Langensalza,
Verlag von Hermann Beyer & Söhne,
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.
1901.

Preis 50 Pf.


NEW YORK PUBLIC LIBRARY

Zur

Choralkenntnis.

Von

W. Steinhäuser,
Pfarrer in Blankenburg b. Tennstedt i. Thür.

Musikalisches Magazin, Heft 2.



Langensalza,
Verlag von Hermann Beyer & Söhne,
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.
1901.

Lebhafter als je ist der Streit entbrannt um die beste Melodieenform des evangelischen Chorals. Durch die Herausgabe des »Choralbüchleins« seitens des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland ist dem längstentfachten Feuer des Meinungskampfes neue Nahrung zugeführt worden, und sie zwingt alle, denen der evangelische Choralgesang am Herzen liegt, zu der Frage nach der richtigen Melodieenform Stellung zu nehmen. Hierbei ist es uns klar, dafs weder die Gewohnheit, noch ein oberflächliches und subjektives Urteil zur Mitarbeit an der Lösung der schwebenden Fragen geeignet sind, sondern dafs es, um urteilen zu können, eines tieferen Eindringens in das Wesen und die Geschichte des evangelischen Chorals bedarf.

Wenn wir in den folgenden Aufsätzen uns diese Aufgabe stellen, so wollen wir hiermit nicht neue Errungenschaften der Forschung darbieten, sondern nur die Ergebnisse der Untersuchungen hervorragender Forscher denen zugänglich machen, welche sich über den evangelischen Choral unterrichten möchten, und wir bemerken noch, dafs die Erörterungen sich meist in dem Rahmen der Melodieen bewegen, welche in dem genannten Choralbüchlein des evangelischen Kirchengesangvereins, Ausgabe B (Berlin, bei Mittler & Sohn, 30 Pfennig) enthalten sind.

I. Die Quellen des evangelischen Chorals im 16. Jahrhundert.

Das sechzehnte Jahrhundert ist die klassische Zeit des evangelischen Chorals. Die Choralweisen dieser Epoche sind klassisch-schön und unübertroffen. Ehe wir sie beurteilen oder zu verändern uns herausnehmen, müssen wir sie verstehen lernen. Die Quellen des evangelischen Kirchenliedes im sechzehnten Jahrhundert sind überhaupt:

A. Umgebildete altkirchliche, dem Liedmäſsigen nahestehende Hymnen (7) und Sequenzen. Hymnen wie Sequenzen haben liedmäſsige Form, die Singweise der Sequenzen aber zeichnet sich aus durch bestimmte melodische Abschnitte, die entweder im ganzen oder in einzelnen ihrer Teile miteinander wechseln, also 1 te = 3 te, 2 te = 4 te Zeile.

Von den übernommenen Hymnen seien erwähnt: Te Deum laudamus, Veni redemptor gentium, Veni creator spiritus u. s. w.

B. Einige andere lateinische Lieder der alten Kirche, deren Melodieen nur beibehalten, nicht lebendig fortgebildet wurden, z. B. Jam moesta quiesce querela, aus dem 4. Jahrhundert, vielleicht das einzige Beispiel antiker, in den evangelischen Kirchengesang noch hineintönender Maſse *(C. v. Winterfeld)*.



Ferner: Die Antiphonie am Vorabend des Pfingstfestes: Veni sancte spiritus, reple tuorum corda fidelium (Komm, heiliger Geist, erfülle die Herzen, 11. Jahrhundert).

C. Gesänge in der lateinischen Kirchensprache seit dem 13. Jahrhundert, die in ihren Melodieen sich meist dem Volksmäſsigen zuneigen mit allmählichem Erlöschen des kirchlichen Gepräges: Dies est laetitiae = Der Tag der ist so freudenreich, Puer natus in Bethlehem = Ein Kind, geboren in Bethlehem, Resonet in laudibus = Singet frisch und wohlgemut (auch: Joseph, lieber Joseph mein), In dulci jubilo = Nun singet und seid froh, lateinisch deutscher Mischgesang.

Aus anderen Quellen sind die in dem Choralbüchlein des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland enthaltenen Melodieen, soweit dieselben dem sechzehnten Jahrhundert angehören, entstanden, nämlich:

D. Aus dem Volksgesang, 13.—15. Jahrhundert, oder sie sind

E. Original erfundene Weisen, teilweise unter Benutzung liturgischer Motive.

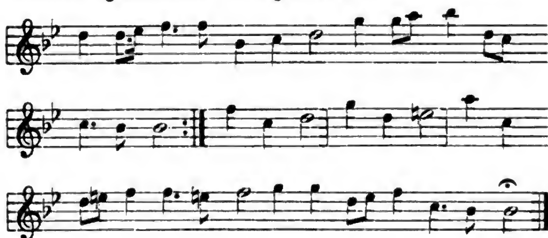
Dem Volksgesang sind entlehnt: Es ist das Heil uns kommen her, O Welt, ich mufs dich lassen (Innsbruck, ich mufs dich lassen), Herzlich thut mich verlangen (Mein G'müt ist mir verwirret), Wie schön leuchtet der Morgenstern. Eigentlich:

Wie schön leuchten die Äugelein
Der Schönen und der Zarten mein,
Ich kann ihr nicht vergessen,
Ihr rotes Zuckermündelein
Dazu ihr schneeweifs Händelein
Hat mir mein Herz besessen.
Lieblich, freundlich,
Schön und herrlich,
Grofs und ehrlich
In ihr Gnaden
Will ich mich befohlen haben;

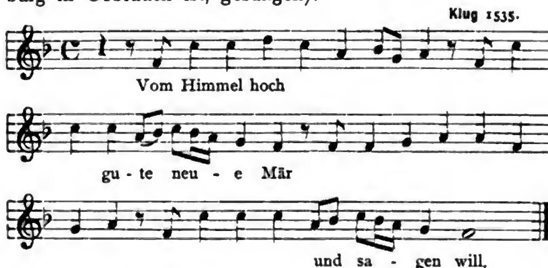
aus: »Tugendhafter Jungfrauen und Junggesellen Zeitvertreib, d. i. neuvermehrtes und von allen fantastischen, groben, unflätigen und ungeschickten Liedern gereinigtes Weltliches Liederbüchlein, bestehend in vielen, meistenteils neuen, zuvor nie in Truck ausgegangenen, lieblichen und anmuthigen Schäferei-, Wald-, Sing-, Tanz- und keuschen Liebesliedern. Alle von bekannten annehmlichen Melodeyen, in ein ordentlich verfafstes Register zusammengetragen, durch Hilarium Lustig von Freudenthal. Gedruckt im gegenwärtigen Jahr.«

Weiter aus dem (französischen) Volksgesang stammt Freu dich sehr o meine Seele (Ainsi que la biche ree). Möglich, dafs auch Lobe den Herren den mächtigen König (wie Zahn vermutet) und: Straf mich nicht in deinem Zorn, älteren Volksliedern entstammen.

In einer geschriebenen Sammlung von Tänzen, welche der Besitzer nach Bemerkung auf dem Umschlag 1681 um 24 Gl. gekauft hat, steht die zuletzt genannte Melodie unter der Überschrift »Lamente« in Tabulatur geschrieben in folgender Form:



Original erfundene Weisen sind: Wach auf mein Herz, und singe (eigentlich: Nun laſst uns Gott dem Herren). Aus tiefer Not (phrygische Weise, erste Melodie). Aus tiefer Not (Herr, wie du willst, zweite jonische Melodie). Vom Himmel hoch da komm ich her (Wurde ursprünglich nach einer anderen, weltlichen Melodie: »Aus frembden Landen komm ich her«, die noch in Hamburg in Gebrauch ist, gesungen):



Diese Melodie etwas verändert: Ringeltentze 1550, Nr. 2. Nun lob mein Seel den Herren. Allein Gott in der Höh sei Ehr. Aus meines Herzens Grunde (Zweifelhaft, ob hier nicht eine weltliche Melodie zu Grunde

liegt). Wachet auf, ruft uns die Stimme. Ein feste Burg, dem wir später ein besonderes Kapitel widmen wollen.

Zu dieser Gruppe E. seien noch einige Bemerkungen gestattet.

In: »Wachet auf, ruft uns die Stimme« stimmt die Melodie der ersten Zeile mit der Intonation des Lobgesanges der heiligen Jungfrau nach dem 5. Kirchenton überein (die erste Hälfte des Letzteren ganz unverändert). *C. v. Winterfeld.*

Allein Gott in der Höh sei Ehr ist (vielleicht von *Kugelmann*, nicht von *Decius*, *C. v. Winterfeld)* aus dem Glória für Ostern gebildet. Die erste Hälfte dieses Gloria lautet:

1) Spangenberg 1545, nach dem Kyrie paschale bei Th. Münzer 1524.

All' Ehr' und Lob soll Got - tes sein; Er ist und heifst

der Höchst' al - lein, Sein Zorn auf Er - den hab' ein End';

Sein Fried' und Gnad' sich zu uns wend'. Den Menschen das

ge - fal - le wohl, da - für man herz - lich dan - ken soll.

Ach lie - ber Gott, Dich lo - ben wir und prei - sen Dich

mit gan - zer Gier, auch knie-end wir an - be - ten Dich;

---

1) Nach *Zahn*, Melodieen.

Dein Ehr wir rüh - men ste - tig - lich, Wir dan - ken Dir

zu al - ler Zeit um Dei - ne gro - ſse Herr - lich-keit.

Herr Gott im Himmel Kö - nig Du bist, ein Va - ter, der

all - mäch - tig ist. Du Got - tes Sohn, vom Va - ter bist

ei - nig ge-born, Herr Je - su Christ. Herr Gott, Du zar-

tes Got - tes Lamm, ein Sohn aus Gott des Va - ters Stamm,

der Du der Welt Sünd trägst al - lein, wollst uns gnä-

dig barm - her - zig sein. u. s. f.

Welche **melodische Schönheit** der alte römische Kirchengesang aufweist, ist aus diesem Gloria wohl zu erkennen. Welcher Aufschwung der Melodie in der sechsten und siebenten Zeile bei den Worten: »Wir danken dir zu aller Zeit, um deine groſse Herrlichkeit«. Dann, welche wahrhaft majestätische Tonerhebung in der siebenten Zeile bei den Worten: »Herr Gott, im Himmel König du bist«; und wiederum welcher gemütvolle Tonfall bei den Worten: »ein Vater, der allmächtig ist«!

Diese melodiöse Schönheit des Cantus Gregorianus und die ihm eigentümlichen kräftig-schwungvollen Ton-

folgen hat der evangelische Kirchengesang sich zu eigen gemacht, aber er hat zu diesem kirchlich-melodiösen Element noch einen anderen, sehr wirksamen, musikalischen Bestandteil dem weltlichen Volksgesang entnommen und ihn mit der melodiösen Schönheit innig verschmolzen — den **Rhythmus**, die lebhafte Bewegung und Betonung, die Gliederung der Melodie nach bestimmten und wechselnden Mafsen. Der Bedeutung des Rhythmus für den Choral gedenken wir in dem zweiten Aufsatz gerecht zu werden.

2. Varianten und Rhythmus.

Unsere Choralmelodieen sind im Laufe der Zeit grofsen Veränderungen unterlegen. Diese Veränderungen sind doppelter Art, nämlich Veränderungen durch Varianten und solche im rhythmischen Bau. Die Unterschiede in den verschiedenen Melodieenbüchern, soweit sie nur in Varianten bestehen, können als unwesentlich bezeichnet werden. Ziehen wir das Choralbüchlein des evangelischen Kirchengesangvereins und das Melodieenbuch der Provinz Sachsen in Betracht, so macht es in der That nichts aus, ob wir in: »Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'« singen:

Provinzial-Melbuch.

Dein heil'-gen Geist du zu uns send!

Ev. Kirch.-Ges.-Ver.

Ebenso in: Herzlich thut mich verlangen:

Provinzial-Melbuch.

Ge - grü-fsest seist du mir.

Ev. Kirch.-Ges.-Ver.

O Welt, ich mufs dich lassen: (Nun ruhen alle Wälder):

Provinzial-Melbuch.

Fel-der, es schläft die gan-ze Welt.

Ev. Kirch.-Ges.-Ver.

Straf mich nicht in deinem Zorn:

Provinzial-Melbuch.

Denn es ist Sa-tans List.

Ev. Kirch.-Ges.-Ver.

Wir sagten es macht nichts aus, ob wir die eine oder die andere Variante singen. Bald hat dieses, bald jenes Melodieenbuch die ältere, aber damit noch nicht immer die älteste Form, und wenn man schon bei der ausgeglichenen Form der Choralweise verharren will, so wird man sich auf die Variante einigen müssen, welche in einer Provinz am allgemeinsten in Gebrauch ist.

Aber von Bedeutung sind diese Varianten nicht, weil in ihnen der Charakter der Choralweise nicht wesentlich verändert ist.

Je älter aber ein Choral, desto eher ist er durch Varianten verändert. Diese Veränderungen erklären sich durch mündliche Verbreitung. Wir beobachten bei dem geistlichen Volksgesange einen ähnlichen Vorgang, wie bei den weltlichen Volksliedern, die mit dem Lauf der Zeiten im Volksmunde fortwährend Änderungen erfahren haben, derart, dafs manche ganz sinnlos geworden sind. Selbst das *Uhland*sche: »Ich hatt' einen Kameraden« ist schon im Volksmunde teilweise Änderungen ausgesetzt, indem man singt:

Ihn hat es weggerissen,
Er liegt mir zu den Füfsen,
Und noch ein Stück von mir.

Varianten nicht nur, sondern Veränderungen der ganzen rhythmischen Gestalt der Choralweise treten sehr früh auf, bald nach der ersten uns bekannten Aufzeichnung. Beispielsweise der Choral: »Aus meines Herzens Grunde« tritt zuerst auf im Eislebener Gesangbuch 1598. 1608 bei *Bodenschatz* ist die Melodie rhythmisch vereinfacht und 1627 bei *Schein* haben wir schon eine dritte Form.

Die Gestalt von 1598 lautet:

Aus mei-nes Her-zens Grun - de sag ich dir Lob und Dank
In die - ser Mor-gen - stun - de, da - zu mein Le - ben lang,

O Gott in dei - nem Thron,

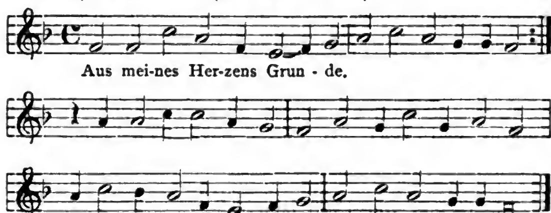
dir zu Lob, Preis und Eh - ren durch Chri-stum

un - sern Her - ren, dein' ein - ge - bor - nen Sohn.

1608:

Aus mei-nes Her-zens Grun-de.

1627 bei Schein (die beste Form):



Von diesem Choral gilt dasselbe, was *Zahn* von dem Choral »Nun lob meine Seel den Herren« sagt, dafs die Melodie dieses Liedes schon vor 1540 (der ältesten bekannten Form bei *Kugelmann*) in mündlicher Überlieferung vorhanden gewesen und dann von dem einen in vollkommener, von dem andern in unvollkommener Rhythmisierung **nach dem Gehör** aufgezeichnet worden sei.

Dies zur Erklärung der Entstehung der leidigen sogenannten Varianten, sie kommen her von der Eigenschaft der Lieder als Vaganten; je nach der Aufnahme beim Volk und bei den Herren Organisten behalten, verschlechtern oder verbessern sie ihren Rock, welchen die Herren Organisten um 1731 (bei *Dretzel*) auch durch Triller zu verzieren beflissen waren.

Ganz wesentlich, in ihrem Charakter verschieden erscheinen unsere Choralweisen, wenn ihr Rhythmus verändert ist. Wir werden hier auf die Bedeutung des Rhythmus geführt. —

Zwar hat der Cantus Gregorianus auch seinen Rhythmus, aber dieser ist mehr der Rhythmus der Sprache, und es war der Vortrag des Cantus Gregorianus, soweit wir darüber noch zu urteilen in der Lage sind, mehr ein gehobenes Sprechen, ein rhapsodisches Singen in freier, der Wortbetonung sich anschliefsender Bewegung.

Was ist überhaupt Rhythmus in der Musik? In dem »Magister choralis« (Anweisung zum gregorianischen Kirchengesange) spricht sich *Franz Xaver Haberl* folgendermafsen aus: »Die nach einer bestimmten Ordnung geregelte Bewegung und Abwechslung heifst Rhythmus

(von [griechisch] rüein = fliefsen, wallen); er ist Mafs, Ebenmafs sowohl als Gleichmafs.

Musikalischer Rhythmus wird gewonnen, wenn der eine Ton der Dauer nach mehr oder weniger über einen andern sich ausdehnt und beim Vortrag in gröfserer oder geringerer Stärke (»Gewicht« von *Winterfeld*) erscheint.

Rhythmus ist für Musik Notwendigkeit, und auch im Kinde erwacht der Sinn für denselben **eher als für Melodie.** Alles in der Natur und Kunst erscheint in rhythmischer Anordnung oder Bewegung; im Leibe der Pulsschlag, im Geiste die wogenden Gedanken und Gefühle! Trommel und Tamburin thun ihre Wirkung nur durch die Gewalt des Rhythmus, und Poesie und Prosa verdanken ihm einen grofsen Teil ihrer bezaubernden Kraft. Alle Sinne des Menschen fühlen in gewisser Weise den Rhythmus. Das Ohr vorzüglich verschmäht eine längere Reihe von Tönen in **gleichmäfsiger** Stärke und Zeitdauer. Die Folge schwächerer und stärkerer Silben und ihre Verbindung zu einem Ganzen durch den Accent fesselt in der Sprache.

Im (gregorianischen) Choral ist Rhythmus enge mit der Sprache verknüpft, und der Wohlklang derselben hat sich mit gleichem Schwunge den gregorianischen Melodieen mitzuteilen. Aus der Melodie der Sprache gebildet, sind die Worte nur eine Umkleidung derselben durch Töne, und der Fundamentalsatz für Verständnis und Vortrag des gregorianischen Chorals [Choral = der Gesang des Priesterchors] lautet demnach: Singe die Worte mit den Noten so, wie du sie ohne Noten sprichst.«

Im Volkslied des 13. bis 16. Jahrhunderts finden wir aber einen noch weit ausgeprägteren Rhythmus. Neben dem strophischen liedartigen Bau des Volksliedes erscheinen die Volksliedmelodieen sehr anziehend musikalisch-rhythmisch, mit Ordnung und Kunst ohne Künstelei in kleine Abschnitte von mehreren Takten gegliedert, jeder Abschnitt etwa im vier- oder dreiteiligen Takt, mit Tongewicht ähnlich dem jambischen, trochäischen, spondeischen, daktylischen u. s. w. Versmafs. Dieser Rhyth-

mus aber ist entweder ein durch die ganze Strophe gleichmäfsiger, oder häufiger ein in der Strophe wechselnder. Dieser rhythmische Wechsel ist dem Volkslied nicht erst durch die Kunst hinzugefügt, sondern demselben eigentümlich und angeboren und aus dem Volkslied in das Kirchenlied übernommen.

Gleichmäfsigen Rhythmus im dreiteiligen Takt haben wir z. B. in der Choralweise: »Allein Gott in der Höh sei Ehr.«

Schumann 1539.

[1]) Al - lein Gott in der Höh' sei Ehr' und Dank
Darum

für sei - ne Gna - - de ein Wohl - ge-

fallen Gott an uns hat; nun ist grofs Fried' ohn' Un - ter-

lafs, all' Feh - de hat nun ein En - de.

Diesen Rhythmus, obwohl gleichmäfsig, finden wir aber doch noch schöner und feierlicher als die später angenommene unrhythmische, ausgeglichene Melodie, in welcher auch der Rhythmus der Sprache noch zerstört erscheint.

Rhythmischen Wechsel enthält z. B. der Choral: Aus meines Herzens Grunde in der anziehenden Fassung bei *Schein* 1627:

---

[1]) *Zahn* vermutet, dafs die ältere Rezension niederdeutsch ist, in welcher der Anfang lautete: »Alleyne Godt«.



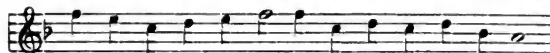


Rhythmischen Wechsel haben wir in der Melodie: »Herzlich thut mich verlangen«:

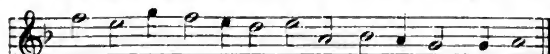
Weltlich zum Lied: Mein Gemüt ist mir verwirret von *J. L. Hafsler*, Lustgarten 1601. Zum untergelegten geistlichen Text! Görlitz, harmoniae sacrae 1613.



Herzlich thut mich ver-lan-gen nach ei-nem sel'-gen End,
weil ich hie bin um-fan-gen mit Trübsal und E-lend.



Ich hab' Lust ab-zu-schei-den von die-ser ar-gen Welt,



sehn mich nach ew'-ger Freuden; o Je-su, komm doch bald!

Über die Entstehung des evangelischen volksmäfsigen Kirchengesanges hören wir, was der hochbedeutende Forscher *Carl von Winterfeld* in seinem »Riesenwerke« (*Riemann*) »Der evangelische Kirchengesang in seinem Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes« (1843) sagt:

»Was an Gesängen in der alten (lateinischen) Kirchensprache seit dem 13. Jahrhundert, zumal seit die Kunst des Tonsatzes sich zu entwickeln begann, noch entstand, neigt in seinen Melodieen sich meist dem Volksmäfsigen zu, mit allmählichem Erlöschen des kirchlichen Gepräges. — —

Der Mehrzahl nach sind diese Advents- und Weihnachtslieder in strophischer Form.

Dies est laetitiae
Resonet in laudibus
Puer natus in Bethlehem
In dulci jubilo. —

Alle diese Lieder und Melodieen haben sich allgemach eingebürgert in die lutherische Kirche. Mit Zuversicht ist die Zeit der Entstehung keines unter ihnen zu bestimmen, doch reicht wohl kaum eines über das 13. Jahrhundert hinauf (13.—15. Jahrh.).

Die strengen kirchlichen Tonarten treten zurück, und die jonische, den harten Tonarten unserer Tonkunst näher stehende, gewinnt das Übergewicht. — Die grofse Terz wird nicht mehr übersprungen, sondern macht sich zu Anfang der Melodieen mit grofser Entschiedenheit geltend.

Diese Singweisen müssen einer Zeit angehören, in welcher der Volksgesang lebendig aufzublühen begann und auf den kirchlichen eine nicht unerhebliche Rückwirkung ausübte.

Diese war indes vor der Kirchenverbesserung eine ganz andere, als nach derselben; in jener früheren Zeit, von der wir reden, eine Verweltlichung des Heiligen, später eine Heiligung des Weltlichen, Kirchliches und Volksmäfsiges erschien da erst im innigsten Einklange, während zuvor das kirchliche Gepräge erlosch und dem weltlichen verschmolz. Nicht, dafs wir den anmutig bewegten, oft selbst hüpfenden, wiegenden Schritt jener alten Weihnachtslieder damit tadeln wollten. Diese erfüllten eben darin ihre Bestimmung, deshalb nahm auch die evangelische Kirche, lobend und anerkennend, sie in ihren heiligen Gesang auf. Sie waren, wie das:

In dulci jubilo
Resonet in laudibus
Quem pastores laudavere
Nunc angelorum gloria

meist Kinderlieder, mit denen die Kleinen in kindlicher Freude teilnahmen an dem Feste der Geburt des Erlösers; bei den Frühmetten und Vespern der Weihnachtszeit sangen sie diese neben dem ausgestellten geschmückten Kripplein, klatschten auch wohl dazu, fröhlich hin- und herspringend, in die Hände. Aber die Liebe zu dem eigentlich Kirchlichen erlosch allgemach in

diesen Zeiten kirchlicher Wirren und zunehmender Verderbnis des geistlichen Standes, es welkte ab im Gesange, während die Volksweisen frisch, lebendig aufblühten. Es bedurfte der verjüngten Begeisterung für jenes [das Kirchliche], die mit der Kirchenverbesserung wiederkehrte, um eine neue Schöpfung in kirchlich volkstümlichem Sinne in das Leben zu rufen.

Während man vor Luther die Reinheit des Kirchengesanges gegen die damals kräftig fortwachsende Kunst des Tonsatzes in Schutz nehmen zu müssen glaubte, ohne deren naturgemäfse Entwicklung durch strenge Gebote hemmen zu können, nahm diese (die Kunst des Tonsatzes) einen anderen Weg.

Sie wendete sich den Erzeugnissen des unbewufsten Kunsttriebes im Volksgesange zu, sie für Ausschmückung ihrer längeren harmonischen Gewebe zu benützen, sie setzte sogar alte feierliche Singweisen zurück gegen belebtere, weltliche, wählte diese vorzugsweise als bewegende Grundgedanken ihrer Sätze, und hielt Worte geistlichen Inhalts, ihnen untergelegt, für genügend, auch der tonkünstlerischen Behandlung geistliches Gepräge zu verleihen.

So entging man dem Vorwurf, alte Kirchenweisen durch den Tonsatz — wie die Kirchenhäupter es damals ansahen, zu entstellen, indem man zugleich der innern Neigung folgte, die von jenen Weisen ab — und zu den weltlichen hinleitete.

Dieser Richtung auf das Verweltlichen trat indes eine andere, eben um jene Zeit, entgegen, in den sich mehrenden deutschen geistlichen Liedern, deren Singweisen uns das Vorwalten der alten kirchlichen Grundformen als Bezeichnendes erkennen lassen, während meist nur die strophische Form, weniger die melodische an das Volksmäfsige erinnert. In ihnen spricht die Sehnsucht sich aus nach erneutem kirchlichen Leben: in beiden Richtungen erwuchsen die Keime, aus denen, während der alte Kirchengesang allmählich abwelkte, ein

neues sich entwickeln sollte, eine Entwicklung, die nur den warmen Frühlingshauch der Begeisterung erwartete, um in üppiger Fülle hervorzubrechen. — —

Während um den Anfang des 16ten Jahrhunderts dem alten, lateinischen Kirchengesange fast alle rhythmische Mannigfaltigkeit mangelt, tritt sie in der Volksweise, auf eigentümliche Weise ausgebildet, uns entgegen; der gerade (2, 4) der ungerade (3) Takt als durchgehende Grundform der Melodie; das Nebeneinanderstehen beider Formen; der rhythmische Wechsel, der ohne das Mafs [die Länge des Tones 𝅗𝅥 oder 𝅝] zu ändern, dennoch einen symmetrischen Gegensatz beider Formen erzeugt; alles dieses ist hier in reicher Abwechslung anzutreffen. Von den melodisch-harmonischen Grundformen des alten Kirchengesanges aber, den Tonarten, in ihrer wesentlich fünffachen Gestaltung, entfernt sich die deutsche Volksweise; sie strebt nur, die harte und weiche Tonart in ihrem Gegensatze festzuhalten, ohne die eine oder die andere, wie dort geschahe, in wesentlich gesonderter Eigentümlichkeit feiner auszuprägen, und alle diese Ausgestaltungen durch innere Beziehungen miteinander zu verbinden.

So stellt die reichere rhythmische Gestaltung bei gröfserer melodisch-harmonischer Beschränkung, sich uns dar als bezeichnendes Merkmal für die Volksweise, wie das umgekehrte Verhältniss die Eigentümlichkeit des alten Kirchengesanges bezeichnet. —

Sonach ist, die Tonart betreffend, ein wesentlicher Unterschied erkennbar zwischen diesen, voraussetzlich in dem Volke entstandenen und gepflegten Tonweisen, — die von den Musikern, welche sie mit 4- und 5stimmigem Tonsatze in die Kunst einführten, nur gewählt, nicht geschaffen wurden, — und jenen alten aus dem lateinischen Kirchengesange entlehnten; mannigfaltiger bewegt zeigen sich uns die ersten, an Klangverhältnissen reicher die letzten.

Aus der lebendigen Verschmelzung beider erhob sich uns um die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts der neue, volksmäfsige Kirchengesang der Evangelischen,

und seine beiden, in ihm organisch vereinigten Bestandteile erscheinen für diese neu hervorgebildete Form in gleichem Maſse gebend und empfangend.«

Aus diesen Ausführungen des hervorragenden Kunsthistorikers, die freilich nur aus dem Zusammenhang gerissen wiedergegeben werden konnten, erhellt aber doch, daſs der neue schöne Blumengarten des reformatorischen Chorals aus zweierlei Boden seine Nahrung zog, aus dem alten lateinischen Kirchengesange und aus dem deutschen Volkslied, daſs er aus dem ersteren Form und Gestalt der Melodie, aus dem letzteren Rhythmus, Bewegung, Farbe und Duft erhielt.

3. Sollen wir rhythmisch singen?

Beide Bestandteile des evangelischen Chorals, Melodie und Rhythmus, halten wir für gleich wichtig, und wir stehen nun vor der Frage, ob wir dafür stimmen wollen, daſs der Choral in seiner ursprünglichen Schöne neu belebt werden soll, oder ob die ausgeglichene Form — deren Beibehaltung *C. v. Winterfeld* als einen krankhaften, durch geschichtliches Studium zu überwindenden Zustand bezeichnet — zu bevorzugen sei, oder, ob beide Formen nebeneinander gebraucht werden können.

Dieses erwägend fanden wir in Heinrich Adolf Köstlins (Professor in Gieſsen) Geschichte der Musik eine feine Lanze für die ausgeglichene Choralmelodieenform gebrochen. Köstlin urteilt [3. A. 1888]: »Die dem Antiphonar entnommenen Weisen behielten nach wie vor den Charakter des gedehnt hinziehenden Chorals, die dem weltlichen Volksliederschatz entnommenen Weisen standen dem Choral geradezu gegenüber, waren etwas völlig Andersartiges. Die energischen, immer wechselnden Rhythmen entsprachen ganz dem gärungsvollen Wesen der ersten Zeit der Reformation, da die revolutionären und konservativen Elemente der Bewegung noch ungeschieden waren. Es mag dieser rhythmische Choralgesang in der Zeit des Kampfes von packender Gewalt und hinreiſsendem Schwung gewesen sein; ebenso sicher ist aber, daſs die reich rhythmisierte Art dem Charakter der Kirchen-

weise gar nicht entspricht. Je mehr die Reformationsbewegung den stürmisch revolutionären Charakter abstreifte und in das Geleise der positiven, ruhigen Kirchenbildung einlenkte, desto schwieriger und fremdartiger wurden der Gemeinde auch die ursprünglichen Weisen; diese waren nicht mehr von Haus aus jedem eigen und als der frische, unmittelbare Ausdruck der Bewegung jedem von vornherein verständlich; sie waren der späteren Generatiou nicht mehr Reformationslieder, sondern Gottesdienstlieder. Für den Ausdruck des gemeinsamen religiösen Gefühls aber erschien die Weise zu reizvoll und bewegt; sie mufste auf den Charakter des einfach Würdevollen zurückgeführt werden. So bildete sich im Mund der Gemeinde selbst infolge der mit der Zeit zunehmenden Entfremdung gegen die ursprüngliche Bedeutung der Melodie ganz naturgemäfs das rhythmisehe Lied zu dem hymnenartigen Gemeindelied um, welches dem Massengesang sowohl als dem Zweck des monumentalen Ausdrucks der Frömmigkeit am besten entspricht. Diese Umbildung ist weder vom liturgisch-hymnologischen, noch vom ästhetischen Standpunkte aus zu tadeln. Denn erst der stylisierte Choral verdient den Namen des Kirchen- und Gemeindeliedes im vollen Mafse.« [1])

Dieses Urteil vom Standpunkt des feinen ästhetischen Geschmackes, der in seiner behaglichen Ruhe durch bewegten Gesang gestört zu werden fürchtet, erinnert uns an das Horazische: Aequam memento rebus in arduis servare mentem. (Bewahre dir in schwierigen Lagen deinen gelassenen Sinn.)

Wir setzen diesem Standpunkt gegenüber zuerst den volksmäfsigen Standpunkt. Gerade, weil der evangelische Choral Volksgesang wurde, war ihm auch der edel-volksmäfsige Rhythmus angemessen, er war dem Volke lieb und verständlich und machte ihm den kirchlichen Gemeindegesang anziehend und traut. Ist das Evangelium nicht allein durch die Predigt, sondern ebenso sehr durch das evangelische Lied ausgebreitet worden, das auf den Schwingen der volksmäfsigen Melodieen durch die deutschen

---

[1]) *H. A. Köstlin* tritt neuerdings für den rhythmischen Choral ein.

Lande getragen wurde, dann ist diese Ausbreitung geschehen durch den Sukkurs durch die Form des Volksgesanges.

Sodann ist in dem dem Volkslied entnommenen Rhythmus ein musikalisch höchst wertvolles Element dem kirchlichen Gemeindegesang einverleibt und später — genommen worden.

Man wende nicht ein, daſs das Volkslied jener Zeit wesentlich Tanzlied war. Es macht nichts aus, daſs wohl jener wechselnde Rhythmus die verschiedenartigen Bewegungen beim Tanz wiederspiegelt. Es handelt sich hierbei ja nicht um Tänze von dem sinnlichen Charakter, dem prickelnden Reiz der *Strauſs*schen Walzer — deren musikalischen Wert wir hiermit nicht herabsetzen wollen —, es handelt sich hier um Reigentänze, deren Überbleibsel uns in den Reigenliedern der Kinder noch erhalten sind. Dieser Tanz mit Gesang war ursprünglich ja einem heiligen Zweck geweihet, man diente ja den Göttern mit Gesang und Tanz, man umtanzte die vier Seiten des Altars mit Gesängen, die ursprünglich deshalb wohl vier Gesetze (Verse) enthielten. (Siehe die sehr lesenswerte Schrift: »Das deutsche Volkslied« von J. W. Bruinier, Leipzig, Teubner 1899.)

Also eines ungeistlichen Ursprungs dürfen wir das Volkslied nicht zeihen.

Wilhelm Heinrich Riehl sagt (Kulturstudien aus drei Jahrhunderten S. 343, die Kirche als Kunstschule): »Die »Kirche verschmähte es nicht, mit der Kunst zu gehen, »darum ging aber auch die Kunst noch mit der Kirche. »Sie wissen, daſs man heutzutage viele gebildete Leute »vexieren könnte, wenn man ihnen eine *Bach*sche Gavotte »oder Allemande vorspielte und sagte, das sei Kirchen»musik; sie würden es glauben. Wo aber die Tanzweise »so hoch ideal und gedankentief gehalten ist, da kann »man auch ohne Profanation eine Kirchenarie nach dem »Gang einer Tanzweise formen. Die Kirche verliert nichts »bei solcher Verbrüderung weltlicher und geistlicher Kunst; »das weltliche Leben aber gewinnt.« — —

Ebenda Seite 344: »Als man noch mauerfest in »diesem Glauben stand, da dachte man noch an keine

2*

»Scheidung weltlicher und kirchlicher Kunstformen; erst »als man wankend ward, trennte sich ein weltlicher Styl »von dem kirchlichen; und als man jenen naiven Glauben »gar verlor, da gliederte man vollends kirchliche, geistliche »und weltliche Form.«

Trifft das, was hier *Riehl* von der Kirchenmusik urteilt, nicht ebenso auf den Choral zu?

Lauschen wir nun aber auf den Geist, fühlen wir sozusagen den Pulsschlag dieses alten deutschen Volksliedes, so atmet es einen naiven, kindlichen Geist, der dem Geist des in Gott fröhlichen Gemütes nur entgegenkommt, es atmet einen Geist, auf den wir das Wort des Heilandes anwenden können: Es sei denn, dafs ihr euch umkehret, und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen.

Zum Beweise, welchen naiven kindlichen Geist das alte Volkslied offenbart, stehe hier noch ein weltliches, später zum geistlichen gewordenes Lied:



Die Brünnlein, die da flie - fsen, die soll man trin-ken,
Und wer ein' ste - ten Buhlen hat, der soll ihm win-ken,



und win-ken mit den Au-gen und tre-ten auf den Fufs.



Es ist ein har-ter Or-den, der sei-nen Buhlen meiden mufs.

[Umgebildet bei M. Prätorius, Mus. Sion. VII, 1609:
Der Gnadenbrunn thut fliefsen, den soll man trinken,
O Sünder, du sollst büfsen; dir thut Gott winken
Mit sein' göttlichen Augen, und richt dir deinen Fufs
Wohl durch das Wort des Glaubens; Christus allein dir helfen mufs.]

Stellen wir uns auf den ästhetischen Standpunkt. Können wir mit dem Gefühl für wahre Schönheit dem Choral seinen eigentümlichen, ursprünglichen, »reizvollen«

Rhythmus nehmen? Wer wird eine Rose viereckig formen oder einem Eichenblatt die schöngeschwungenen Linien, den rhythmischen Wechsel seiner Conturen fortschneiden? Oder wer wird heute an einem Garten französischen Stils Geschmack finden, dessen Laubengänge wie mit dem Lineal langweilig beschnitten, dessen Bäumen und Sträuchern man ihre natürlich-schöne Form genommen und ihnen eine künstliche gleichmäfsige Gestalt gegeben hat?

Dafs aber der rhythmische Choral mit seinem wechselnden Gewicht nicht nur Bewegung und Leben, sondern auch Kraft und Würde zeigt, wird die Probe darthun. Man singe doch nur den Choral: »Wachet auf, ruft uns die Stimme« rhythmisch, verliert er oder gewinnt er an Würde durch die rhythmische Gestalt?

1599.

[1] Wa-chet auf, ruft uns die Stim - me, des Wäch-
Mit-ter-nacht heifst die-se Stun - de, sie ru-

ters sehr hoch auf der Zin-ne, wach auf du Stadt Je-
fen uns mit hel-lem Mun-de: wo seid ihr klu-gen

ru-sa-lem.
Jung-frau-en? Wohl-auf, der Bräutgam kömmt. steht auf,

die Lam-pen nehmt! Hal-le-lu-ja! Macht euch be-reit

zu der Hochzeit, ihr müs-set ihm ent-ge-gen-gehn.

Wir möchten fragen, was würde aus der von *Spitta* und *Smend* sozusagen neuentdeckten Melodie: »Es sind doch selig alle die«, wollte man die rhythmische Form dehnen und ausgleichen?

[1]) Man singe die ganzen Noten wie halbe, die halben wie Viertel.

Jauchz Erd, und Him-mel jub - le hell, die Wun - der
An dem trost - lo - sen Häuflein klein, das safs in

Gott's mit Freud' er - zähl, die Er heut hat be - gan - gen
fried - sa - mer Ge - mein Und be - tet mit Ver-lan - gen,

dafs es mit Geist ge - tau - fet werd; der kam mit

Feu - ers Glut zur Erd' mit star - kem Stur - mes - to-

ben; das Haus er - füllt er ü - ber - all, zer - teilt man

Zun - gen sah im Saal und all den Her - ren lo - ben.

Wir fragen weiter: Nimmt man neueren Chorälen, wie: »So nimm denn meine Hände [eigentlich: Wie könnt ich ruhig schlafen« aus den Kinderliedern v. Silcher] ihren Rhythmus? Nein, Was aber den neueren, gerade auch wegen ihrer lebendigen rhythmischen Form gern gesungenen Chorälen recht ist, ist doch wohl den alten Prachtweisen aus dem Reformationsjahrhundert billig.

Um zusammen zu fassen: Der rhythmische Choral hat volkstümlichen Charakter, er ist von hohem musikalischem Wert, atmet einen naiven, kindlichen Geist, er offenbart Bewegung und Leben, eine natürliche Anmut und Schöne, und ist zugleich höchster Kraft und Würde fähig.

4. Die Einführung des rhythmischen Chorals. Für und Wider.

Die Reformatoren und die sie beratenden Musiker haben recht daran gethan, dafs sie die Schönheit der volkstümlichen Rhythmen unverfälscht dem evangelischen

Gemeindegesang angeeignet haben. Die Tonsetzer, vor allem ein *Johannes Eccard* und bis auf *Johann Rudolf Ahle*, beide aus Mühlhausen in Thüringen gebürtig — denen nebst den alten Mühlhäuser geistlichen Dichtern längst ein Denkmal in Stein und Erz auf offenem Platz gebührt hätte — haben noch den Choral in ihren Tonsätzen rhythmisch behandelt. Noch bei *Johann Rudolf Ahle* (dem Vater) in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ward der Choral mit seinem rhythmischen Wechsel geübt, festgehalten und geschätzt, während er schon im Munde des Volks verklungen war (*C. v. Winterfeld* II, S. 308). Mit dem Schwinden der alten kirchlichen Tonarten kam auch der alte rhythmische Volksgesang in Vergessenheit, und die rhythmische Choralform machte der gleichmäfsigen Platz. Diese finden wir denn auch bei *Johann Sebastian Bach*. »Höchstens stellt dieser (C. v. W.) bei einigen Chorälen das dreiteilige Mafs her, das sie früher belebt hatte, oder läfst es durchhin vorwaltend an die Stelle des rhythmischen Wechsels treten, oder leiht es ihnen endlich als einen neuen Schmuck.« Im allgemeinen aber »empfängt er die auf ihn fortgeerbten Melodieen als ein Gegebenes, wie der Geschmack seiner unmittelbaren Vorgänger sie zugestutzt hat, doch mit dem Vorbehalte, selber im Geschmacke seiner Zeit und nach Mafsgabe eigener Kunstzwecke an ihnen zu modeln«. In dieser ausgeglichenen Form blieb der Choral bis in unsere Zeit. In dieser Form — während *Albert Becker* die rhythmische Form bevorzugt — tritt der Choral noch in einem der allerneuesten Oratorien, Gustav Adolf von *Max Bruch* auf.

In der dramatisch bewegten Musik dieses Werkes gab die gleichmäfsige, getragene Choralform einen wirksamen künstlerischen Kontrast, während die alten schwedischen Kriegslieder ihren alten Rhythmus behalten haben.

In den letzten Jahrzehnten aber, mit dem Erwachen der historischen Auffassung bei den kirchlichen Musikern und den musikalischen Kirchenmännern ist ein erneutes Interesse für den rhythmischen Choral erwacht.

Verfasser hörte in Stuttgart als Student am Reformationsfest in der Stiftskirche beim Beginn des Gottes-

dienstes vom Chor unter Leitung des hochverdienten Professor *Immanuel Faifzt* den Choral: »Ein feste Burg« in der ursprünglichen Form. Ich stutzte, sagte mir aber, der Mann mufs es wohl verstehen, wie der Choral richtig zu singen ist.

Das Choralbuch von *Lohmeyer* hat den rhythmischen Choral als Parallelform aufgenommen. Das in Thüringen viel gebrauchte Choralbuch von *C. Steinhäuser* hat, nicht befriedigt von den in der Provinz vorgeschriebenen Melodieenformen, über den Choralsätzen die rhythmische Form angedeutet.

Vor allem treten für den rhythmischen Choral die um die Zeitschrift »Siona« gruppierten Geistlichen und kirchlich gerichteten Musiker ein. Ein »Herold« trägt mutig das Banner des unverfälschten und zu erneuernden Kirchengesanges voran. Um das Banner aber schaart sich ein Generalstab von kundigen Offizieren, welche mit wachsendem Erfolge für den unverfälschten Gemeindegesang kämpfen.

Ebenso wird in der »Zeitschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst« von den Professoren *Spitta* und *Smend* — welche zugleich den Beweis liefern, dafs die Reformierten bezüglich der kirchlichen Dichtung und Musik nicht so ganz von Gott verlassen sind, wie man auf lutherischer Seite zuweilen annimmt — das Panier des ursprünglichen Choralgesanges mit Begeisterung aufgepflanzt.

In mancher Redeschlacht auf den Versammlungen des evangelischen Kirchengesangvereins kreuzten sich die Klingen in gemeinsamer Liebe zu dem Choral, diesem Kleinod der Kirche. Auf dem Kirchengesangvereinstage zu Kiel im Jahre 1891 feierte Professor Dr. *Köstlin*-[1]) Friedberg das Kirchenlied in seiner Volksliednatur

[1]) In einem »Nachwort« zu den vorliegenden Ausführungen schreibt Professor *Ernst Rabich* (Blätter für Haus- und Kirchenmusik August 1900): Der »Chorverband für das Herzogtum Gotha« kann es ruhig wagen, in seiner nächsten Generalversammlung zu beantragen, dafs zum Choralbuche ein Anhang nur rhythmischer Choräle gegeben wird. Die Schule müfste mithelfen. Für diese aber würde die Einführung des rhythmischen Chorals »wie eine Erlösung wirken«.

als Fundament alles wahren Studiums der Musik, und der Universitätsprofessor Dr. *Kawerau* sprach in seinem Vortrage über die Pflege des Choralgesanges sich dahin aus, dafs in der Praxis in vielen Gegenden eine grofse Verödung eingetreten sei, welcher man weit ernstlicher als bisher begegnen müsse; nicht länger dürften Meinungen geduldet werden wie die, dafs der Choral seiner Natur nach langsam und schwerfällig sei und dafs er zum Gähnen reize. Man habe in vielen Provinzen, bisher ohne Besserung, vormals angefangen, immer langsamer zu singen, bis der Rationalismus in der Schläfrigkeit ein charakteristisches Merkmal des Kirchengesanges erblicken zu müssen glaubte. Die herrlichen ursprünglichen Choralweisen mit ihrem unvergänglichen Werte erkenne man so nicht wieder.«

In Bayern ging man mit der Einführung des rhythmischen Chorals mutig voran. Kundige Männer, wie *G. Herzog*, *Johannes Zahn* (jetzt Dr. theol.), Pfarrer Dr. *Layritz*, hatten hier den Boden bereitet. Man ging zuerst mit einer kleinen Anzahl von Chorälen vor.

Nach langen Vorverhandlungen, welche das Oberkonsistorium mit Ruhe und Vorsicht führte, wurde 1853 das neue Melodieenbuch von *Joh. Zahn* der Generalsynode vorgelegt, welche die Einführung desselben in der evangelischen Kirche Bayerns begutachtete.

Es gab eine kleine Revolution. Die Herren Organisten und Kantoren von Nürnberg erhoben Protest. Man sagte den neuen Choralformen etwas Katholisches (!), dem Ernste des protestantischen Gottesdienstes Widersprechendes, Unwürdiges, Tändelndes nach, siebenundvierzig Bürger riefen die Hilfe des Königs an gegen die Vergewaltigung durch den rhythmischen Choral, man richtete die schärfsten persönlichen Angriffe gegen den Herausgeber des Choralbuches, aber der Sturm legte sich. Bald lebten sich die alten kräftigen Weisen aus der »Blütezeit kirchlichen Lebens« ein und wurden gern und mit Begeisterung gesungen (s. Siona, Mai- und Juniheft 1892).

Auf dem evangelischen Kirchengesangvereinstage für Sachsen-Thüringen in Gotha sprach sich der bekannte

Musikdirektor und Professor am königlichen Institut für Kirchenmusik in Berlin *Theodor Krause* für den Cantus planus aus, konnte jedoch die packende Gewalt des rhythmischen Chorals, wie er ihn habe in Nürnberg singen hören, nicht verschweigen.

Als im Jahre 1882 die Einführung des rhythmischen Chorals auch vom hannöverschen Konsistorium erwogen wurde, bat sich Organist *Sindram* in Hannover von hervorragenden Orgelmeistern Gutachten aus. Nach *Sindrams* Mitteilung äufsert sich der erkrankte Meister *Ritter* in seiner Abhandlung, auf welche er verwies: Rhythmischer Choralgesang und Orgelspiel, Erfurt und Leipzig 1857 »nur als Musiker und Organist«. Einen erneuten Aufschwung unseres Gemeindegesanges, eine entschiedenere, bewufstvollere Begleitung desselben durch den Organisten hält er für notwendig. Was in dieser Beziehung geschieht, mufs aber mit den allgemeinen musikalischen Gesetzen, die jetzt dem Volke geläufig sind, im Einklange stehen. Diesen entsprechen nicht die rhythmisch wechselnden Choräle, die deshalb eine Umgestaltung der einen oder andern Art erfahren müssen. Sie werden erst dann wieder bleibend eingeführt werden können, wenn die Werke eines Mozart und Beethoven aus unsern Häusern verschwunden, wenn Bach und Händel von dem siegreich betretenen Weg zurückgedrängt, wenn die Lieder unserer Kinder verstummt sind! — die nicht rhythmisch-wechselnd geschriebenen Choräle dagegen entsprechen unseren musikalischen Gesetzen; ihre Einführung ist wünschenswert, ihre Einführbarkeit — zweifelhaft, wenigstens von gewissen, sehr wesentlichen Vorbedingungen abhängig.«

Professor *Haupt*, Berlin, schrieb: »Sie wünschen meine Ansicht über den rhythmischen Choral als Gemeindegesang zu erfahren. Nun wohl, der rhythmische Choral ist für gemischten Chor, der fein zu accentuieren versteht und etwa in der Bearbeitung von *Johann Eccard*, von ganz guter Wirkung, aber nur der Unverstand und wer nie auf der Orgelbank gesessen hat, kann glauben, dafs diese Singweise für die Gemeinde anwendbar sein

könne. Wer sich davon überzeugen will, möge es einmal versuchen, die Melodie »Nun preiset Alle Gottes Barmherzigkeit« wie sie im Choralbuche verzeichnet und rhythmisiert ist, durchzubringen. Mir ist es mit einer vorzüglich eingesungenen Gemeinde und mit einer ausgezeichneten Orgel nicht gelungen; ich habe die punktierten Noten mit folgenden Achtelnoten in drei egale Viertelnoten verwandeln müssen. Und gerade nur die Ausgleichung dieser verschiedenen Notenwerte in gleichmäfsige hat zu einem erträglichen Gemeindegesang geführt. Man kann sich in der Vorrede der ersten Ausgabe des Choralbuches von *Kühnau* vom Jahr 1786 hinreichend belehren. Und welche Verwirrung mufs entstehen, wenn die Gemeinde einen Choral, welchen sie bisher in der gleichmäfsigen Weise gesungen hat, nun mit einemmal rhythmisch singen soll. Man mag sich wohl hüten, durch unnütze Änderungen die Gemeinde zu erbittern und ihnen den Gottesdienst zu verleiden. Diese Thorheit grassierte vor einigen und dreifsig Jahren auch in Berlin, aber ich habe sie gründlich und hoffentlich auf immer beseitigt; niemand denkt bei uns mehr daran.

Ich kann Ihnen demnach nur raten, zur Ausführung dieser Albernheiten nicht die Hand zu bieten; jedenfalls aber die Verantwortlichkeit für die Folgen davon entschieden abzulehnen. Mit dem rhythmischen Choral fördert man sicher nicht die Hebung der Kirchlichkeit, wohl aber das Gegenteil.«

Professor *D. Herzog*, Erlangen: »Auf Ihre Anfrage teile ich Ihnen mit, dafs in den evangelischen Kirchen Bayerns durchgängig die Choräle rhythmisch gesungen werden. Ich halte diese Weise durchaus für ausführbar, nur mufs mit Umsicht ans Werk gegangen werden. Hier in Erlangen wurden zuerst Choräle eingeübt und eingeführt, welche gleich lange Noten haben, aber mit Beseitigung der langen Fermaten, der Zwischenspiele zwischen den Zeilen und des schleppenden Vortrags; sodann Choräle im Tripeltakt wie: Allein Gott in der Höh — und zuletzt Choräle mit wechselndem Rhythmus wie: Nun ruhen alle Wälder — Befiehl

du deine Wege u. s. w. Hierzu können die Lehrer in den Schulen sehr viel beitragen. Es ist aber auch nötig, dafs der Geistliche vor oder nach den Verkündigungen die Gemeinde aufmerksam macht, warum die Lieder nach älterer Weise gesungen werden — damit nicht kleine Mifsverständnisse in Bezug auf Melodiefortschritt dem Organisten als Ungeschicklichkeit angerechnet werden. Ich selbst habe vor 28 Jahren bei den ersten Versuchen mit keinerlei Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Noch leichter als in Städten geht es in Dörfern, wo Pfarrer und Kantoren die Jugend mehr dazu anhalten können, als dies natürlich namentlich in grofsen Städten der Fall ist. Es ist nicht in Abrede zu stellen, dafs die rhythmische Weise den Kirchengesang belebt und den Sinn für geistlichen Gesang hebt. Die Jugend merkt sich diese rhythmischen Weisen aufserordentlich leicht. Schwieriger ist die Sache freilich in ganz grofsen Kirchen, wo die Gemeinde fortwährend wechselt und je nach Anziehung der verschiedenen Prediger hin und herläuft. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit einer Gemeinde, das in neuerer Zeit fast ganz abhanden gekommen, soll und mufs wieder zum Bewufstsein kommen: und dazu kann die Wiedereinführung der älteren Liturgie und des Chorals in ursprünglicher Weise wesentlich beitragen. *Ritters* Orgel im grofsen Dome zu Magdeburg ist zu weit von der Gemeinde entfernt, und ich kann mir daher wohl denken, dafs er den rhythmischen Choral für unausführbar hält. Ob das Volk in Berlin besonders singfähig ist, möchte ich wenigstens nicht bejahen. Vielleicht hat *Haupt* mit Hindernissen zu thun, die in Hannover, wie auch hier in Franken, weniger in Betracht kommen.

Der gleichmäfsige Choral schickt sich freilich besser zur Verarbeitung in Choralvorspielen als cantus firmus — das ist aber Nebensache. Die Orgel hat den nächsten Zweck, den Gemeindegesang zu unterstützen und durch zweckmäfsige Begleitung zu leiten. Die eigentliche Kunst des Organisten kommt hier weniger in Betracht. Je besser eine Gemeinde ihre Choräle singt, desto mehr erfüllen Kantoren und Organisten ihre eigentliche Aufgabe.

Damit ist nicht gesagt, dafs den Organisten jegliche künstlerische Freiheit genommen werden soll: Eingangsvorspiel, Nachspiel werden ihm genug Gelegenheit bieten, die Orgel in selbständiger Weise zu behandeln.

Wenn man in Bezug auf Choralgesang *S. Bach* als Vorbild und als Beweis gegen den rhythmischen Choral anführt, so ist das offenbar nicht stichhaltig. *Bach* fällt in die Zeit, wo bereits der ältere Choral wie auch Liturgie abgethan war, und wo man das Verlorengegangene durch kunstreiche Harmonie ersetzen wollte. *Bachs* Art, so vorzüglich sie für den mehrstimmigen Chorgesang ist, verträgt sich absolut nicht mit dem volkstümlichen Charakter des Gemeindegesangs; noch weniger die Art seines Schülers *Krebs*. Das meine Ansicht. Ich habe in meiner Orgelschule, sowie in den gebräuchlichsten Chorälen (7 Hefte), Erlangen, bei Deichert, darzuthun gesucht, wie Choralgesang und Orgelspiel mit einander zu verbinden sei. Wäre das neue Choralbuch in Ihrer Provinz nicht so abzufassen, dafs von den schönsten Chorälen beide Weisen, die rhythmische und die neue, untereinander gestellt würden? Indem ich dem Unternehmen besten Erfolg wünsche u. s. w.

Bemerkung. Zu schnell darf der rhythmische Choral nicht gesungen werden. Manche glauben, rhythmisch singen heifse schnell singen, das ist ganz verkehrt.«

Soweit *D. Herzog*.

Ähnlich wie *Herzog* sprach sich Dr. *Schletterer*, Augsburg, aus.

Man sieht, die Süddeutschen haben mehr Temperament als die Norddeutschen. Die drei Männer, welche sich auf die Anfrage aus Hannover aussprachen, sind alle drei hervorragende Orgelmeister. Doch glauben wir, dafs in der Richtigkeit der Beurteilung der rhythmischen Frage der *Herzog* den *Ritter* um Haupteslänge überragt.

Die Einführung des rhythmischen Chorals auf dem Lande ist mit keinen Schwierigkeiten verbunden. Aber auch in grofsen Stadtkirchen ist sie durchführbar, denn sie ist teilweis schon durchgeführt. Mein Vater, Organist

an der grofsen, fünfschiffigen Marienkirche in Mühlhausen, hat mir versichert, dafs er manche Choräle rhythmisch gespielt habe, und dafs die Gemeinde willig gefolgt sei. Natürlich, sonst könnten ja auch die bereits im Provinzialmelodieenbuch der Provinz Sachsen enthaltenen rhythmischen Choralweisen, wie: Nun singet und seid froh, Macht hoch die Thür, die Thor macht weit, nicht rhythmisch gesungen werden, aber es geschieht.

Eben finden wir noch ein gutes Wort von *Karl von Jan* (Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunste Nr. 2, 1899) in einer Besprechung über neue Choralbücher: »Bezüglich der metrischen Form der Melodieen ist es auffallend, wie schwach in den vorliegenden Sammlungen die rhythmischen Choräle vertreten sind. Das pommersche wie das Coburger Buch kennen diese Form überhaupt nicht[1]), das rheinische Choralbuch giebt sie nur in seltenen Ausnahmen; in den übrigen Landesteilen läfst man es gewöhnlich bei dem Versuch bewenden, dafs man zwei Formen des Chorals zur Auswahl anbietet. Solange freilich noch im Norden Stimmen sich erheben dürfen, welche behaupten, das Volk könne unmöglich rhythmisch bewegt singen, darf man sich darüber nicht wundern. Aber wie lange wird man noch wagen, die Möglichkeit einer Sache zu bestreiten, die in einem guten Drittel von Deutschland bereits zur Wirklichkeit geworden ist? »Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein« versteht doch unser Volk trotz der wechselnden Taktwerte im Süden und Norden gleich gut zu singen; zieht es etwa mit dem Alltagsrock auch das Gefühl für einen bewegteren Rhythmus aus? Nach allgemeiner Beobachtung ist das Taktgefühl im Menschen viel einfacher und natürlicher als die Empfindung für reine Tonhöhe; es erfordert keineswegs eine feinere Organisation. Wenn aber Gesang nur eine Weiterbildung der Deklamation ist, dann erlaube man der Gemeinde doch auch in der Kirche neben dem tödlichen Einerlei von stark, schwach, stark, schwach, eine dem Bau der

---

[1]) In Bezug auf das Coburger ein Irrtum.

Die Red. der Blätter für Haus- und Kirchenmusik.

Strophe angemessene Deklamation von Versen, wie:

herzliebster Jesu, was hast du verbrochen. — —

— Nicht in Bayern oder Baden, nicht in Hessen oder im Elsafs allein fällt es dem Volke leicht, sowohl im Tripeltakt rhythmisch zu singen, wie auch den Längen und Kürzen im gleichen Takt verschiedene Ausdehnung zu geben. Auch der norddeutsche Bauer wird es fertig bekommen, wenn der Organist die Taktwerte scharf hervorhebt und der Sänger so freundlich ist, auf die Führung zu achten. Das Begreifen des Rhythmus ist ungeheuer leicht; lästig und unbequem ist nur das Umlernen bei allbekannten Weisen; deshalb ist auch der Mangel an gutem Willen dazu leider begreiflich. Wer aber »Freu dich sehr, o meine Seele« oder »Aus tiefer Not« in der Dur-Melodie ein paar Mal rhythmisch gesungen hat, fühlt neues Leben in diesen Weisen und mag sie nicht mehr anders hören.«

Wohlan. Die Sache ist im Flufs. Die Führer haben das Banner des rhythmischen Chorals entfaltet. Die Avantgarde im evangelischen Kirchengesangverein für Deutschland ist vorangegangen. Durch die Einführung des Choralbüchleins des evangelischen Kirchengesangvereins in die Seminarien ist auch für Preufsen schon das Gros in den Kampf gezogen. Wollen wir als müfsige Schlachtenbummler zur Seite stehen? Wir müssen Stellung nehmen. Was wir wünschen, das ist: Erwägung, Diskussion!

5. Ein' feste Burg.

»Ein' feste Burg« ist ein Lutherlied. Die Urheberschaft Luthers auch der Melodie ist durch äufsere und innere Gründe gut bezeugt. Durch Luthers Freund Hieronymus Weller und den Historiker Sleidan, Luthers Zeitgenossen, ist Letzterem ausdrücklich die Erfindung der Melodie zugesprochen. Zu diesen äufseren kommen noch innere Gründe.

Das Lied selbst (nicht die Melodie, welche zuerst 1531, Kirchengesänge, Nürnberg, Jobst Gutknecht, auftritt) stand

schon in einem Gesangbuch, welches 1529 bei Joseph Klug in Wittenberg erschienen ist. Neuerdings (*Julius Köstlin*, Martin Luther II S. 182) ist es in einem bisher unbekannten Gesangbuch vorgefunden, einem Leipziger Nachdruck eines Sangbüchleins, welches bereits im Februar 1528 bei Hans Weise in Wittenberg unter der Presse war. »Der Inhalt des Liedes (*J. Köstlin*) erinnert uns an jene Monate, wo Luther den Märtyrer Kaiser pries, dem sie den Leib genommen hatten, und der sterbend den Satan überwand, und wo er selbst an seiner Seele so schwere Anläufe des argen bösen Feindes erlitt. Noch bestimmter werden wir dadurch gemahnt an jene Worte Luthers vom Tage der Zertretung des Ablasses, dem 1. November 1527, wo er der Wut des Satans, der nur die Leiber verschlinge, das Wort Gottes entgegenhält und also Satans Macht und List in Gottes Kraft durch Sterben oder Leben überwinden will. Aus der tiefsten Bewegung seines eigenen Innern, aus dem Druck der Anfechtung und aus kühnem Glauben ist das Lied hervorgegangen. Die individuellen persönlichen Beziehungen sind darin, wie in allen Kirchenliedern Luthers, abgestreift. Es ist das grofse Lied der evangelischen Gemeinde daraus geworden.«

Wilhelm Bäumker erkennt in seinem Werke: »Das katholische deutsche Kirchenlied« I Luthers Bedeutung für den evangelischen Kirchengesang an und bemerkt S. 31: »Luther erhob den vor seiner Zeit mehr geduldeten deutschen Kirchengesang allmählich zum liturgischen Gesang der neuen Gemeinden,« sucht aber aus dem Lütticher Graduale vom Jahre 1854 (ein altes Augustiner-Gradual hat er trotz vielfältiger Bemühungen nicht ausfindig machen können) nachzuweisen, dafs die Melodie nicht Luthers Erfindung ist. Es ergiebt sich folgende Zusammenstellung, die wir nach *H. A. Köstlin* (Luther als Vater des evangelischen Kirchengesanges, Breitkopf & Härtel, Leipzig. 1 M) wiedergeben. *Köstlin*, der das Graduale romanum, Leodii 1876 eingesehen hat, macht darauf aufmerksam, dafs die Melodie von Ein feste Burg sich zeilenweise aus sehr weit auseinanderliegenden Tongängen

dreier verschiedener Messen zusammensetzen würde, dafs durchweg die Accente anders liegen und dafs gerade die der Melodie charakteristischen drei Anfangsnoten (auf: ein feste) fehlen:

Bei *Walther.*

[1]) Ein' fes - te Burg ist un - - ser Gott

[Missa de angelis S. 600.]

Et ex pa - tre na - tum.

Ein' gu - te Wehr und Waf - - - - fen,

[Missa in dupplicibus solemnioribus S. 570.]

Et i - te - rum ven - - tu - rus est.

der alt . . . . bö - - - se Feind mit Ernst

[Missa de angelis S. 600.)

Glo - - - ri - a . . . . Con

oder:

Cre - - - - - - - - - do.

---

[1]) Diese Zusammenstellung, wie bemerkt, nach *H. A. Köstlin* (Luther als Vater des evang. Kirchengesanges), wo sie übersichtlicher ist als bei *Bäumker.* Die Noten sind aus dem Altschlüssel in den Sopranschlüssel übertragen.

er's jetzt meint Grofs Macht und viel List. Sein grau-

[Missa in

fi - te - or u - num bap - tis - ma. no-

sam Rü - stung ist

dupplicibus S. 579.]

bis Sub Pon - ti - o Pi - la - to

Auf Erd' ist nicht sein's Glei - - - chen.

Et i - te - rum ven - tu - - rus est.

Noch bemerkt *Bäumker*: »Die erste Zeile der obigen Melodie findet sich in der Motette: Deus misereatur: Secunda pars: ‚Laetentur et exultent omnes populi', die in dem von *O. Kade* neu herausgegebenen Walther'schen Gesangbuche vom Jahre 1524 Nr. 41 steht. Die Stelle lautet:

3

Lae - ten - tur om - - nes po - pu - li.

Wenn wir nun auch — die geschichtliche Treue jener Lütticher Graduale vorausgesetzt — ohne weiteres einräumen, dafs starke Anklänge an den Mefsgesang vorhanden sind, so ist doch dieser Choral nicht in mechanischer Weise aus Motiven der Messe zusammengesetzt. Die schönsten Mosaiksteine geben doch erst durch die Hand des Künstlers ein schönes Mosaikbild. Dafs Martin Luther

mit den Tonfolgen des alten Mefsgesanges, der ihm in Fleisch und Blut übergegangen war, schaffte, versteht sich von selbst. Aber die Choralweise »Ein feste Burg« als solche, mit ihrem liedartigen Bau, ihrem energischen Rhythmus, ist doch sein eigenstes Werk, des Chorals Melodie, zusammen mit den glaubensstarken Worten, ist ein Gebilde aus einem Geist und einem Gufs. Das Lied: Ein feste Burg, nicht alte Mefsmotive, hat grofse Tonsetzer begeistert, es in ihren Tonwerken zu bearbeiten, so *Johann Sebastian Bach* in seiner grandiosen Reformationsfest-Kantate, *Meyerbeer* in den Hugenotten, *Richard Wagner* in seinem Kaisermarsch.

Immerhin können wir sagen, dafs der Choral »Ein feste Burg«, dieser Trutzgesang der evangelischen Kirche, wie viele andere evangelische Kirchenlieder, einen ökumenischen Charakter habe und uns — in Anbetracht der Elemente seiner Melodie — an den Zusammenhang mit der alten Kirche erinnere, wie andererseits der Umstand, dafs die schönsten evangelischen Choralweisen in die deutschen katholischen Gesangbücher übergegangen sind, die katholische Kirche an ihren Zusammenhang mit der evangelischen gemahnt und an das erinnert, was sie dem grofsen Reformator verdankt.

C. von Winterfeld, ebenso wahrheitsliebend wie für Martin Luther begeistert, rechnet diesem nur die Erfindung von drei Choralmelodieen zu, nämlich:

Ein feste Burg,

Jesaja dem Propheten das geschah, »dessen Motive aus dem ‚Sanctus' der Messe de angelis (im 5. Ton) des Graduale romanum entnommen sind« (*H. A. Köstlin*, Luther als Vater des evangelischen Kirchengesanges),

Wir glauben all' an einen Gott.

Von diesen dreien hat *Hoffmann von Fallersleben* die letztere als vorreformatorischen Ursprungs erklärt (Geschichte des deutschen Kirchenliedes 2. Aufl. S. 259). Zur Melodie »Ein feste Burg« aber sagt *Carl v. Winterfeld*: (I S. 158): »Die Melodie ist ein Werk der edelsten Begeisterung, der kühnsten, gläubigsten Zuversicht, wie das Lied selber, und mit ihm so fest verwachsen, dafs sie

nur mit ihm zugleich entstanden sein kann, und die Möglichkeit, dasselbe einer anderen Weise anzueignen, unbedingt ausschliefst. Das innere Zeugnis, das sie selber von sich ablegt, das äufsere, das über sie abgegeben wird, treffen hier mit einer überzeugenden Kraft zusammen, die alle Zweifel verstummen macht. Geben doch die Worte wie die Töne uns das lebendigste Bild des teuren Mannes selber; hat doch, seit dem Entstehen beider, eine jede Zeit es in ihnen erkannt! — Bedeutsam erscheint es auch, dafs die frühesten Bearbeitungen dieser Singweise — dieselbe dem Basse zuteilen, als Grundlage des Ganzen; eine in jener Zeit (sonst meist im Tenor) seltene Stellung der Hauptmelodie, durch die wohl in dem Sinne der damaligen Tonmeister bezeichnet werden soll, dafs ein fester Glaube, wie der in dem Liede webende, wahrhaft auf dem Felsen baue, auf welchem die Kirche gegründet sei, dafs auf den Tönen, worin er so lebendig ausgesprochen sei, am würdigsten ein Verein von Stimmen ruhe, der, von ihnen sicher getragen, auch ihre Bedeutung wiederum auf das treffendste künde«.

Diesen schönen Worten wollen wir nicht viel mehr hinzufügen. Die Schreibart in dem Gesangbüchlein des deutschen evangelischen Kirchengesangvereins will uns nicht recht gefallen. Dieser Choral läfst sich nicht gut in den $^4/_4$-Takt einzwängen und wir wünschten bezüglich des Rhythmus möglichsten Anschlufs an die Urform. Wir würden etwa folgenderweise schreiben:

Ein' fes - te Burg ist un - ser Gott, ein gu - te
Er hilft uns frei aus al - ler Not, die uns jetzt

Wehr und Waf - fen. Der alt . . bö - se
hat be - trof - fen.

Feind' mit Ernst er's jetzt meint, grofs Macht und viel





Die Frage der Taktierung der alten rhythmischen Choräle ist im »Korrespondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins 1900 Nr. 1 u. ff. (Breitkopf & Härtel, Leipzig) in interessanter Weise behandelt durch Pfarrer *G. Weimar* in Münzenberg (Hessen) und Professor *H. A. Köstlin* in Giefsen. Wir lenken die Aufmerksamkeit auf diese Ausführungen und stimmen den Vorschlägen *Weimars*, den Rhythmus im Takt zu fixieren zu, während es uns scheint, dafs die Forderung, welche *Köstlin* in feinsinniger Weise erhebt, die zarteren rhythmischen Beziehungen und Bewegungen mit Ritardieren herauszustellen, geschulten Kirchenchören überlassen bleiben mufs. Wir glauben nicht, dafs eine Taktierung der wechselnden Rhythmen überhaupt zu unterbleiben hat, sondern dafs es berechtigt ist, die rhythmischen Weisen, ohne ihnen Gewalt anzuthun, in unserem Takt fester zu krystallisieren, ihren ihnen innewohnenden Takt zu erlauschen und sie in dieser Hinsicht fortzubilden. Da die Frage, wie die alten rhythmischen Melodieen in moderner Taktierung darzustellen seien, noch nicht entschieden ist, so sind diese Melodieen im bayrischen, im grofsherzoglich-hessischen Choralbuch und im Choralbüchlein des evangelischen Kirchengesangvereins zunächst ohne Taktstriche gelassen.

Verfasser wohnte vor nicht langer Zeit zwei kirchlichen Festen bei. Beide fanden auf preufsischem Gebiet statt. Das eine nahe der schwarzburg-sondershäusischen Grenze. Die Choralmelodie: Wie schön leuchtet der Morgenstern wurde gesungen. Die Preufsen sangen die Melodie unrhythmisch nach der Melodieenform der Provinz Sachsen, die Schwarzburger Festgenossen sangen die rhythmische Form, in der sie sich auch nicht beirren liefsen. Das andere Fest wurde in einem preufsischen Dorf nahe der

schwarzburgisch-rudolstädtischen Enklave Schlotheim gefeiert. Hier bliesen die schwarzburg-rudolstädtischen Musici, welche die Choräle begleiteten, eine recht verschiedene Melodieenform als die Schwarzburg-Sondershäuser auf jenem ersten Fest gesungen hatten und als jetzt die preufsische Festgemeinde sang, so dafs mehrfach ein vollständiger Dissensus der geblasenen und gesungenen Varianten entstand und uns die Notwendigkeit einer Einigung recht handgreiflich illustrierte. Jedenfalls aber scheint uns eine Einigung in den Melodieenformen für die evangelischen Kirchen deutscher Zunge nur denkbar im Anschlufs an die Originalformen der Choralweisen.

Es hat jemand kürzlich in einem Vortrage gesagt, das neue Jahrhundert werde ein religiöses werden. Wird ein neuer Frühling anbrechen? Gewisse Anzeichen deuten darauf. Die Kirche schmücke sich. Sie hole aus der Truhe die Kleinodien und säubere sie von dem Staube, der sich im Laufe der Zeiten angesetzt und ihre schöne Ciselierung verdeckt hat, sie reinige das Schwert, das den Frieden erkämpft, von dem Rost der Zeiten, und soll ein neuer Lenz anbrechen, so sollen auch die Vögel frei und fröhlich ihre Lieder singen, wie der Schöpfer sie ihnen in den Mund gelegt hat.

Berichtigung.

Herr H. G. Emil Niemeyer macht uns in dankenswerter Weise darauf aufmerksam (Blätter für Haus- und Kirchenmusik, März 1900), dafs v. Winterfelds Ansicht betreffs des Liedes: Wie leuchtet der Morgenstern, dasselbe sei eine Umdichtung eines weltlichen Liedes: Wie schön leuchten die Äugelein, dessen Melodie Nikolai angenommen habe, widerlegt ist. Das weltliche Lied ist eine Parodie des Kirchenliedes aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Nikolais Lied: Wachet auf ruft uns die Stimme aber hat nachweislich eine Vorlage in einem Lied von Raphael Egly (1583): Der Wächter an der Zinnen der Stadt Hierusalem Weckt uns mit heller Stimme: Christus der Bräutgam käm« etc. Bezüglich der Melodieen hat Zahn zu Wie schön leuchtet: Melodie bei (von?) Ph. Nikolai, Freudenspiegel 1599 etc., bei Wachet auf ruft uns d. St.: von? Ph. Nikolai. Kümmerle hält entschieden Nikolai für den Erfinder beider Melodieen, da Nikolai bei Unterlegung einer anderen (weltlichen) Melodie nach der damal. Sitte geschrieben haben würde: »Im Ton von u. s. w.« Dieser Hinweis fehlt. »Gegen Ende des Reformationsjahrhunderts mehren sich die Erfinder von neuen Melodieen«. (H. A. Köstlins Gesch. d. Mus., 5. Aufl.) (Siehe die bez. Artikel in S. Kümmerle, Encyklopädie der evangel. Kirchenmusik IV).

Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Heft 44. **Dessauer, Heinrich**, John Field, sein Leben und seine Werke. Preis 1,60 M.

Heft 45. **Krause**, Prof. **Emil**, Zur Pflege der religiösen Vokalmusik im 19. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. Preis 30 Pf.

Heft 46. **Schering, A.**: Deutsche Haus- und Kirchenmusik im 16. Jahrhundert. Preis 45 Pf.

Heft 47. **Schmidt**, Dr. **F.**, Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz (1815—1848). Preis 3 M.

Heft 48. **Nagel**, Prof. Dr. **W.**, Mozart und die Gegenwart. Preis 30 Pf.

Heft 49. **Nagel**, Prof. Dr. **Wilibald**, Graupner als Sinfoniker. Preis 50 Pf.

Heft 50. **Dubitzky**, **Fr.**, Von der Herkunft Wagnerscher Themen. Preis 40 Pf.

Heft 51. **Hirschberg**, Dr. **Leopold**, Robert Schumanns Tondichtungen balladischen Charakters. Preis 50 Pf.

Heft 52. **Nagel**, Porf. Dr. **Wilibald**, Josef Haydn. Preis 30 Pf.

Heft 53. **Krause**, Prof. **Emil**, Zur Pflege der religiösen Vokalmusik in Steiermark. Preis 30 Pf.

Heft 54. **Teichfischer, Paul**, Die Entwicklung des Choralvorspiels unter besonderer Berücksichtigung Joh. Seb. Bachs und der Meister der neuesten Zeit. Preis 90 Pf.

Heft 55. **Nagel**, Prof. Dr. **Wilibald**, Über die Strömungen in unserer Musik Kritische Randbemerkungen zur modernen Kunst. Preis 55 Pf.

Heft 56. **Prümers, Adolf**, Über das Kantorenwesen. Preis 60 Pf.

Heft 57. **Dubitzky, Franz**, Das Wasser in der Musik. Preis 30 Pf.

Heft 58. **Rabich, Franz**, Regerlieder. Studie. Preis 50 Pf.

Heft 59. **Chop, Max**, Ähnlichkeiten und Gleichklingendes in der Musik. Preis 40 Pf.

Heft 60. **Nagel**, Prof. Dr. **Wilibald**, Über den Begriff des Häßlichen in der Musik. Ein Versuch. Preis 65 Pf.

Heft 61. **Dubitzky, Franz**, „Ein feste Burg" und „B-A-C-H" in Werken der Tonkunst. Preis 30 Pf.

Heft 62. **Burbach**, Pfarrer **F.**, Wagners Parsifal und die Religion des Mitleids. Preis 45 Pf.

Heft 63. **Runze**, Dr. **Maximilian**, Carl Loewe und der Choral. (Unter d. Presse.)

Heft 64. **Hartung, Alfred**, Christoph Förster. Sein Leben und seine Werke. (Unter d. Presse.)

Heft 65. **Göhler**, Dr. **Georg**, Händler und Künstler. Eine Kriegsbetrachtung. Preis 25 Pf.

Musikalisches Magazin.

Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von

Prof. **Ernst Rabich.**

Heft 3.

Ludwig van Beethoven

und die

Variationenform.

Von

Prof. Dr. **Otto Klauwell**

in Köln.



Langensalza,

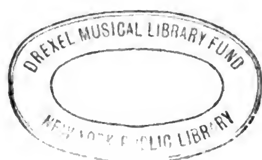
Verlag von Hermann Beyer & Söhne,

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.

1901.

Preis 50 Pf.





Ludwig van Beethoven

und die

Variationenform.

Von

Prof. Dr. Otto Klauwell
in Köln.

Musikalisches Magazin, Heft 3.



Langensalza,
Verlag von Hermann Beyer & Söhne,
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.
1901.

Ein genauerer Einblick in die Schaffensthätigkeit des gröfsten unserer Instrumentalkomponisten belehrt uns, dafs er der Variationenkomposition eine ganz besondere Aufmerksamkeit zugewandt und sich in ihr in einer so umfassenden Weise praktisch bethätigt hat, wie kein Komponist vor oder nach ihm. Abgesehen von den in seinen Sonaten, Kammermusik- und Orchesterwerken eingestreuten Variationen hat er nicht weniger als 21 selbständige Variationenwerke für Klavier zu zwei Händen veröffentlicht, aus denen, obschon sie von sehr ungleichem Werte sind und teilweise als Jugendarbeiten nur noch geschichtliches Interesse erregen, sein Standpunkt und dessen Wandlungen dieser Form gegenüber klar erkannt werden können. Hierzu kommen noch 2 Variationenwerke für Klavier zu vier Händen, 1 Variationenwerk für Violine und Klavier, 3 Hefte Variationen für Violoncell und Klavier, 7 Hefte Variationen für Flöte und Klavier, 2 Variationenwerke für Trio. Dafs auf diese reiche Thätigkeit Beethovens in dem Sonderfache der Variationenform seine epochemachende Bedeutung als Instrumentalkomponist zum grofsen Teile mit zurückzuführen ist, unterliegt wohl keinem Zweifel, wenn man bedenkt, dafs das variierende Umgestalten eines Themas und seiner motivischen Bestandteile auch aufserhalb der eigentlichen Variationenform, im freien sinfonischen Stile, als eines der fruchtbarsten musikalischen Gestaltungsmittel betrachtet

werden mufs. Die Mittel der thematischen Arbeit, mit denen in den sogenannten Durchführungsteilen der Sonaten und Sinfonien das zu Grunde gelegte motivische Material einem längern Entwickelungs- und Verwickelungsprozesse unterzogen wird, sind wohl dazu angethan, den Ausdrucks- und Stimmungsgehalt eines Themas, so wie es vorliegt, im einzelnen zu entwickeln, darzulegen und näher zu beleuchten, ohne jedoch imstande zu sein, ihn im eigentlichen Sinne zu bereichern und ihm neue, ungeahnte Seiten abzugewinnen. Hierzu — zur Erweiterung des gegebenen Stimmungsgebietes, zur Betrachtung des Themas unter andern Gesichtswinkeln als dem unmittelbar gegebenen — bietet sich das Mittel der Veränderung, der Variierung, als das von Natur dazu gegebene, von selbst dar. Von jeher hat es sich daher mit den im engern Sinne sogenannten Mitteln der thematischen Arbeit — Zerlegung, gesonderter Durchführung oder andersartiger Kombinierung der thematischen Motive, sequenzartiger Fortspinnung derselben, kontrapunktischer Vereinigung mehrerer Themen u. dergl. — vereinigt, um den Durchführungsteilen der in Sonatenform geschriebenen Stücke zu noch reicherem und umfassenderem Ausdrucksgehalt zu verhelfen. Die früh empfundene hervorragende Bedeutung dieses Kunstmittels für die Kompositionstechnik führte schon vor der Ausbildung der Sonate im heutigen Sinne zur Kunstform der Variationen, als in welcher die Variierung eines Themas in seiner Ganzheit, ohne seine und seiner Teile Ausnutzung zu gröfseren Durchführungen, als wenn nicht alleiniges, so doch oberstes Gestaltungsprinzip zur Herrschaft gelangt erscheint. Der hierin begründete einseitige Charakter und mehr nur mechanische

Aufbau der Variationenform mufste sie vorläufig zu einer Kunstform niederer Gattung stempeln, die, ohne tieferen ästhetischen Wert, nur den Anspruch auf den Rang des Prüfsteins einer bestimmten technischen Geschicklichkeit der Komponisten erheben durfte. Besonders verengt in ihrer Ausdrucksfähigkeit wurden die älteren Variationen dadurch, dafs das Kunstmittel der Variierung in seiner Anwendung lange Zeit hindurch vorwiegend auf die melodieführende Oberstimme beschränkt blieb und auch hier hauptsächlich nur in rhythmischen Veränderungen, wie Auflösung gröfserer Notenwerke in mehrere kleinere, Hinzufügung von Verzierungen u. dergl., zum Ausdruck kam, während die eigentlichen Stützen des thematischen Gefüges: Tonart, Taktart und Tempo, auch der allgemeine melodische Verlauf unangetastet blieben. Von dieser Art sind die sogenannten Doubles und Agréments in den Suiten *J. S. Bachs*, beispielsweise die Doubles der 2. Courante der ersten englischen Suite, die Agréments der Sarabanden der zweiten und dritten englischen Suite u. a. m. Weit anspruchsvoller treten die sogenannten Goldbergschen Variationen desselben Komponisten auf, insofern schon ihre grofse Zahl (30) darauf hinweist, dafs es *Bach* offenbar darum zu thun war, die Geeignetheit des Themas zu variierender Behandlung nach Möglichkeit zu erschöpfen. Aber auch sie sind — unbeschadet der in ihnen niedergelegten unübertroffenen und unübertrefflichen technischen Meisterschaft — formell einseitig, weil lediglich mit den Mitteln des Kontrapunkts hergestellt. Fast ein Drittel der Variationen sind strenge Kanons, nacheinander in sämtlichen Intervallen der Tonleiter. Der harmonische Verlauf, der sich am deutlichsten in der

Baſsführung ausspricht, bleibt sich bis auf einige leichte, durch die Strenge der kanonischen Nachahmung geforderte Änderungen überall gleich, während allerdings Takt und Tempo vielfältig wechseln, die Melodik des Themas gänzlich aufgegeben wird,[1]) auch das G dur des Themas mehrmals in G moll verwandelt erscheint. Man sieht, daſs *Bach* hier das Prinzip der Variierung weit tiefer erfaſst und reicher auszubeuten versteht, aber, so hoch auch die Kunst *Bachs* in den einzelnen Nummern eingeschätzt werden muſs: mehr wie eine mechanisch verkettete Variationenfolge hat er auch hier nicht hervorgebracht. Die Zahl der Variationen könnte noch gröſser oder auch geringer sein, als sie in Wirklichkeit ist, ohne dem Werte des Stückes im ganzen irgend etwas hinzuzusetzen oder ihm Abbruch zu thun, eine innere Disposition des Ganzen vermittelst einer irgendwie hervortretenden bedeutsamen Gruppierung seiner Teile ist nirgends zu erkennen, die Stimmung bis auf die wenigen in Moll stehenden Nummern überall die gleiche heitere, ein krönender Abschluſs des Stückes durch ein freies Finale nicht vorhanden, die Aneinanderreihung der Variationen daher nur eine willkürliche, die bei jedem Punkte hätte abgebrochen werden können.

Die Nachfolger Bachs, *Haydn* und *Mozart*, haben den im Vorstehenden umschriebenen Standpunkt im ganzen festgehalten, wenn auch, infolge des bei ihnen zum Durchbruch gekommenen sogenannten freien Stils, ihrer Schreibweise eine ganz neue, freiere und vielseitigere Bildungen ermöglichende

[1]) *Bach* erblickte das Charakteristische des Themas offenbar in dessen Baſsführung und näherte damit den Charakter seiner Variationen dem der Chaconne.

Grundlage erwachsen mufste. Im einzelnen treten nun aber bei ihnen mancherlei Fortschritte hervor, die fast unmerklich dazu beitragen mufsten, die Form mehr und mehr zu vertiefen und von dem Standpunkt einer wenn auch kunst- und geistreichen Spielerei dem Range einer organischen Kunstform näher zu führen. Das Verdienst, diesen Fortschritt in Angriff genommen zu haben, gebührt *Mozart*, da seine sämtlichen Variationenwerke für Klavier eine frühere Entstehungszeit aufweisen, als die hier einzig in Betracht kommenden, erst 1794, also nach Mozarts Tode, geschriebenen F moll-Variationen *Haydns*. Bei Mozart sehen wir überall Taktart und Tempo gelegentlich wechseln, auch an Stelle der in seinen sämtlichen Variationen von Anfang an herrschenden Durtonart vereinzelt die Molltonart treten. Erhebt er sich bis hierher noch nicht über den Standpunkt der *Goldberg*schen Variationen, so tritt in der chronologischen Folge seiner hierhergehörigen Werke immer sichtbarer das Bestreben hervor, die Reihe seiner Variationen nicht bei einem beliebigen Punkte einfach abzubrechen, sondern wirklich zu beschliefsen, den Schlufs deutlich als solchen zu kennzeichnen und dadurch für jedes seiner Variationenwerke einen besonderen, zu ihm passenden Rahmen zu schaffen. In den noch in das Jahr 1774 fallenden Variationen über »Mio caro Adone« von *Salieri* bedient er sich hierzu nur einer einfachen viertaktigen, von beiden Händen abwechselnd in gebrochenen Akkorden anzuschlagenden Kadenz der Grundtonart G dur. Ein wenig ausgeführter, d. h. in Passagen auseinandergelegt, erscheint dieser kadenzierende Abschlufs in den Variationen über »Je suis Lindor« aus dem Jahre 1780. Und dafs es von dieser er-

weiterten Kadenz bis zu einer wirklichen Koda nur ein Schritt war, beweisen uns die bis zum Jahre 1791 folgenden Variationenwerke des Meisters, in denen fast ausnahmslos die letzte Nummer vermittelst sequenzartiger Fortspinnung, Anwendung weitabführender Modulationen, Einstreuung brillanten Passagenwerks u. dergl. zu einer wirklichen, gelegentlich auch vom Komponisten so bezeichneten Koda von oft umfangreichen Dimensionen auswächst. In den 12 Variationen über ein Allegretto in B dur tritt an Stelle derselben nach einer kleinen verbindenden Passage noch einmal das Thema in seiner Originalgestalt, ein schönes Mittel befriedigenden Abschlusses, wie es von zahlreichen Komponisten der späteren Zeit mit stets gleich schöner Wirkung übernommen worden ist. Aber nicht nur um die Herstellung einer wohlthuenden formellen Abrundung der Variationenform sehen wir *Mozart* mit Erfolg bemüht, er scheint auch, vielleicht unbewufst, das Bedürfnis einer engeren inneren Verknüpfung der einzelnen Variationen empfunden zu haben, wenn sich auch nach dieser Richtung nur einige vereinzelt gebliebene Anläufe in seinen Werken erkennen lassen. So stellt er in seinen späteren Arbeiten bisweilen modulatorische oder durch Passagenwerk herbeigeführte Übergänge zwischen einzelnen Variationen her, ja einigemale (in den Variationen über »Come un agnello« von *Sarti* und den schon genannten über das Allegretto in B dur) verkoppelt er zwei Variationen in der Weise, dafs er jeden Teil des Themas in gesteigerter Bewegung unmittelbar hintereinander zweimal variiert. Das im Verhältnis zur Gesamtzahl seiner Variationen seltenere Vorkommen derartiger Gestaltungsmittel läfst sie wohl mehr zufälligen augen-

blicklichen Einfällen als einem absichts- und planvollen Vorgehen entsprungen erscheinen, wie denn *Mozart* seine Variationen überhaupt mehr als Gelegenheitsarbeiten, aus Gefälligkeit gegen seine Schülerinnen, als einem inneren Triebe gehorchend geschrieben hat und selbst keinen sonderlichen Wert auf sie legte. An musikalischem Gehalt können sie denn auch mit seinen übrigen Werken nicht in Vergleich gestellt werden und nur die Variationen in G dur für 4 Hände offenbaren neben der in ihnen niedergelegten Kunst jene entzückende Anmut, die vom Genius *Mozarts* unzertrennlich ist.

Ludwig van Beethoven steht, wie nicht anders zu erwarten ist, in seinen älteren Variationen ganz auf Mozartschem Standpunkt. Das kann um so weniger wunder nehmen, als seine allerersten Arbeiten dieser Gattung noch in seine Bonner Zeit fallen und *Beethoven* weit längerer Zeit bedurfte als *Mozart*, bis seine künstlerische Individualität zum Durchbruch gelangte. Aber schon in seinen 24 Variationen über die Ariette »Vieni amore« von *V. Righini* aus dem Jahre 1790 tritt sein freierer Standpunkt, sein weiterer Blick, sein kühneres Zugreifen in der Konstruktion der Veränderungen unverkennbar hervor. Schon die grofse Zahl derselben (*Mozart* geht nie über 12), die er selbst später nur zweimal überbietet, ist in dieser Hinsicht bezeichnend, noch mehr aber die Fülle und Vielseitigkeit der Veränderungen bewundernswert, zumal das bei *Mozart* noch überwiegende Prinzip der Verzierung und Verbrämung der thematischen Melodik hier ganz in den Hintergrund getreten ist vor der motivischen Umzeichnung des Themas. Während *Mozart* sich im allgemeinen bestrebt, die bezeichnendsten melo-

dischen Spitzen des Themas als Erkennungstöne in seinen Variationen zu konservieren, weifs *Beethoven* schon in diesem frühen Werke die freie Figurationsarbeit seines unmittelbaren Vorgängers mit dem überwiegend kontrapunktischen Vorgehen *J. S. Bachs* zu verschmelzen und dadurch Gebilde zu erzielen, die den Charakter des Themas nicht nur an der Oberfläche modifizieren, sondern, weit tiefer in seinen Organismus hineingreifend, ihn in eine bis in den Grund hineinscheinende veränderte Beleuchtung rücken. Das das Thema mit seinen Variationen verknüpfende Band ist dann nur in seiner Harmonik zu suchen, die jedoch auch ihrerseits gelegentlichen nicht unwesentlichen Umbildungen unterliegt. Man vergleiche hinsichtlich des Gesagten beispielsweise die Nummern I, IV, VI, VII, XXI der genannten Variationen, um von dem sich bei *Beethoven* vorbereitenden neuen Standpunkt der ganzen Variationenform einen Begriff zu gewinnen. Ganz originell ist Nr. XIV, eine Doppelvariation, in der je vier Takte des 16taktigen Themas zweimal hintereinander, das eine Mal als Allegretto, das andere Mal als Adagio variiert, auftreten, bemerkenswert wegen ihrer Charakterverschiedenheit Nr. XXIII, in der das leicht beschwingte Ariettenthema ($^2/_4$ Takt) sich in ein lebhaft an den langsamen Satz des Trios Op. 97 anklingendes, breit sich auslegendes Adagio sostenuto ($^3/_4$ Takt) verwandelt; weniger will uns die Koda genügen, die zwar in ihrem Modulationsgange manche echt Beethovensche Züge erkennen läfst, aber zu äufserlich zusammengesetzt erscheint, um ihren Zweck als den eines dem Schlusse schwungvoll zutreibenden Finales angemessen zu erfüllen. Unstreitig sind die Righini-Variationen, mit denen *Beethoven* sich in Wien

als Pianist einführte — ein Beweis, dafs er sie geschätzt haben mufs — unter den zwölf bis zum Jahre 1800 geschriebenen gleichartigen Werken des Meisters die wertvollsten, nicht nur als frühestes umfassenderes Beweisstück seiner gerade in dieser Form so bedeutungsvoll hervortretenden Kunst, sondern im besonderen auch als Typus des eigenartigen Fortschritts, der dieser Form unter den neu gestaltenden Händen *Beethovens* beschieden sein sollte. Von den übrigen Variationenwerken des genannten Zeitraums sind zunächst die über den russischen Tanz aus dem Ballet: Das Waldmädchen (1796) durch die Vielseitigkeit interessant, mit der der Komponist der harmonischen Monotonie des durchweg zwischen Tonika und Dominante hin und her pendelnden Themas in den Variationen zu begegnen weifs. Dafs das nur auf Kosten des gegebenen Modulationsganges zu ermöglichen war, liegt auf der Hand. Was aber hier aus einem dringenden Bedürfnis heraus geschah[1]), schlich sich in der Folgezeit auch ohne Not in die Reihe der Variierungsmittel ein, und seit *Beethoven* gehört auch eine unter Umständen durchgreifende Änderung des Modulationsgangs des Themas zu den keineswegs mehr ungewöhnlichen Gestaltungsprinzipien der Variationenform.[2]) Wahrscheinlich dem Jahre 1798 entstammen die 8 Variationen über das Thema »Une fièvre brûlante« von *Grétry*,

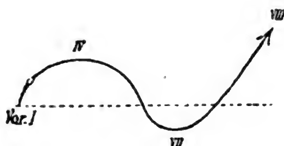
[1]) Übrigens bietet auch schon *Mozart* ein aus ähnlichem Grunde veranlafstes Beispiel einer starken Modulationsänderung in der VIII. Variation über »Come un agnello«.

[2]) Meister *Johannes Brahms* äufserte sich hierüber gelegentlich einmal dem Verfasser gegenüber dahin, dafs, wo das Thema moduliere, auch die Variationen modulieren müfsten, ohne sich jedoch hinsichtlich der Art ihrer Modulation durch das Thema einen Zwang auferlegen zu lassen.

die, als im ganzen auf dem Mozartschen Standpunkt stehend, keiner besonderen Erwähnung bedürften, wenn sie nicht in Var. IV ein schönes Beispiel neuerer Variierungsart enthielten, in welchem Tonart, Rhythmus, Melodie, Modulation und Tempo an dem Umgestaltungsprozesse gleichmäfsigen Anteil nehmen.

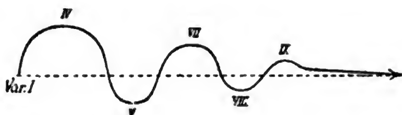
Ein neues, für die Weiterentwickelung der Variationenform wichtiges Gestaltungsmittel vermittelt uns die Betrachtung der Fdur-Variationen über das Trio »Tändeln und Scherzen« von *Süfsmayr* und der Bdur-Variationen über »La stessa, la stessissima« von *Salieri*. Beide Werke sind 1799 geschrieben und erheben sich bezüglich ihrer Variierungsart ebensowenig, wie das vorhergenannte, über den früheren Standpunkt. Was sie indessen zu bedeutsamen Gliedern in der Entwickelungskette der Variationenform stempelt, ist das in ihnen — von einigen früheren Anläufen abgesehen — zum erstenmale konsequent durchgeführte Prinzip eines sämtliche Variationen durchziehenden, klar disponierten Bewegungsmodus. Demzufolge treten uns hier die Variationen nicht in bunter, dem Zufall anheimgegebener Aufeinanderfolge entgegen, sondern als planvoll eingefügte Glieder eines bestimmten Pulsschlags steigender und nachlassender Bewegung. Zur Erreichung dieses Zieles bedient sich der Komponist bald der Modifikationen des Rhythmus, bald derjenigen des Tempos, häufig auch beider im Verein. Zwar kann für die Verschiedenheit des Tempos der einzelnen Variationen ein äufserer Beweis nicht erbracht werden, da der Komponist mit verschwindenden Ausnahmen auf die Angabe etwaigen Tempowechsels verzichtet hat, aber aus inneren Gründen

kann für den den Charakter der einzelnen Variationen Erwägenden ein Zweifel hierüber kaum bestehen. So gewähren denn die genannten F dur-Variationen ein Bild steigender Bewegung von den fliefsenden Sechzehntelfiguren der ersten Variation über die Sechzehnteltriolen der zweiten und den durchbrochenen Zweiunddreifsigstelrhythmus der dritten bis zu den Zweiunddreifsigsteltriolen der vierten Variation. Von hier an verlangsamt sich die Bewegung über die fünfte und sechste Variation bis zu dem vom Komponisten ausdrücklich angegebenen Molto Adagio ed espressivo der siebenten, an die sich dann in plötzlichem Kontrast die keck auftretende, mit einem kurzen Fugato ($^2/_4$ Takt) beginnende Finalvariation im Allegro vivace Tempo anreiht. Graphisch dargestellt würde dieser Bewegungsmodus folgendes Bild ergeben:



Wesentlich anders entwickeln sich die B dur-Variationen. Hier erfolgt nach einer ebenfalls aufsteigenden Tendenz ein plötzlicher Rückschlag mit der fünften Variation; ein ebenso plötzliches neues Aufsteigen der Bewegung über die sechste und siebente führt zu einem zweiten, geringeren Rückschlag in der achten Variation, von der aus sich nun die Bewegung über die kleine Erhebung der neunten hinweg für längere Zeit im Finale auf der mittleren Höhe eines Allegretto festsetzt, um am

Schlusse in das Anfangstempo des Themas zurückzulaufen:



Es leuchtet ein, dafs durch eine derartige planvolle Gruppierung der einzelnen Stücke dem Gesamtkörper des ganzen Werkes ein festes Rückgrat und ein über den Reiz der Variierung hinausgehendes Interesse erwachsen mufste und dafs hiermit eines der Hauptmittel zur Erzielung des bisher noch vermifsten organischen Zusammenhangs der einzelnen Variationen gefunden worden war.

Einen ferneren Beleg für die *Beethoven*sche Auffassung der Variationenform als eines organischen Ganzen bietet in den beiden genannten Werken die Sorgfalt, die er der äufseren und inneren Weiterbildung der Koda angedeihen läfst. Zwar begegneten wir schon bei *Mozart* der Koda in bisweilen beträchtlicher Ausdehnung; näher betrachtet fehlt ihr aber dort der innere Zusammenhang und logische Aufbau, der jedoch von diesem Komponisten überhaupt nicht angestrebt worden zu sein scheint. *Mozart* fafste ersichtlich die Koda nur als den virtuosen Gipfelpunkt des Ganzen auf und behandelte sie dementsprechend nach Art der sogenannten Kadenzen in den Konzerten. So fehlt nur selten der spannende Quartsextakkord mit seiner Fermate, die brillante Passage und der stereotype Schlufstriller, wogegen die thematische Entwickelung merklich zurücktritt. Demgegenüber suchte *Beethoven* in den Schlufsteilen seiner Variationen, ähnlich wie in denen seiner Sonatensätze, den

Schauplatz einer neuen Entwickelung und Durchführung seiner Themen zu gewinnen, um in freier, von dem bisherigen Zwange der Variierung losgebundener Form und in wohlthuendem längeren Zuge den durch das Thema hervorgerufenen Tonorganismus zum vollbefriedigenden Abschlufs zu bringen. Die Koda der F dur-Variationen beginnt mit einem Fugato über die melodisch genau beibehaltenen, aber rhythmisch gänzlich veränderten ersten vier Takte des Themas, an das sich, nach einem Orgelpunkt auf der Dominante, eine freie Durchführung der Motive seines zweiten Teils anschliefst. In natürlichem Flusse werden die Tonarten As dur, H dur, D dur, D moll, B dur, G moll durchlaufen und nach wiedererreichtem und längere Zeit hindurch befestigtem F dur noch einige Takte im Adagio-Tempo angehängt, in denen wir eine freie rhythmische Umbildung der vier letzten Takte des Themas wiedererkennen. Die Koda stellt sich uns daher ebenfalls, wenn auch in sehr erweitertem Sinne, als eine Variation dar. Anfang, Mitte und Ende des Themas bilden auch Anfang, Mitte und Ende der Koda, nur sind die Grenzen des Themas weiter auseinandergerückt und die einzelnen Partieen desselben zu längeren freien Durchführungen benutzt worden. In diesem Sinne hat denn auch *Beethoven* die Koda Variation VIII überschrieben und damit die vor ihm noch nicht übernommene Aufgabe gelöst, ein Variationenwerk nicht sowohl äufserlich zum Abschlufs, als vielmehr seiner inneren Triebkraft nach zum Ausleben zu bringen, ohne doch aus dem Rahmen der einmal zu Grunde gelegten Form herauszutreten. Mehr den Finalcharakter herauskehrend erscheint die Schlufsnummer der B dur-Variationen, eigentlich

eine Variationengruppe, deren einzelne Teile durch gangartige, zum Teil stark modulierende Passagen miteinander verbunden sind, um am Schlufs in ein reminiscenzartiges Fragment des Themas in seiner Originalgestalt auszumünden. —

Überblickt man die seit dem Jahre 1800 geschriebenen Variationenwerke des Meisters, so bemerkt man darunter eine Anzahl solcher, in denen er, unerachtet der inzwischen durch ihn errungenen Vertiefung der Form, wieder in die frühere äufserliche Variierungsmanier zurückfällt. Bald begnügt er sich mit einer oberflächlichen Figurierung der Melodie, bald läfst er eine sinnvolle Gruppierung der einzelnen Variationen vermissen, bald verzichtet er auf die Koda, bisweilen fehlt überhaupt jede Spur der inzwischen gemachten Fortschritte. Wir dürfen uns diese gelegentlichen Rückfälle wohl damit zureichend erklären, dafs auch *Beethoven*, wie wir es schon von *Mozart* wissen, sich öfters aus Gefälligkeit zur Abfassung von Variationen veranlafst sah, denen dann die Sanktion seines Genius nicht zu teil geworden ist und die deshalb als Mafsstab zu seiner Beurteilung nicht herangezogen werden dürfen. Dafs *Beethoven* selbst sich des Wertunterschiedes zwischen derartigen Werken und den aus innerem Drange geschaffenen bewufst war, ist zwar selbstverständlich, geht aber auch unmittelbar aus einem Briefe hervor, mit dem er am 26. Dez. 1802 die in demselben Jahre entstandenen Variationen Op. 34 und Op. 35 an die Leipziger Verlagsfirma Breitkopf & Härtel übersandte. »Da diese Variationen«, schreibt er, »sich merklich von meinen früheren unterscheiden, so habe ich sie, anstatt wie die vorhergehenden nur mit einer Nummer (nämlich z. B. Nr. 1, 2, 3 u. s. w.) anzu-

zeigen, unter die wirkliche Zahl meiner gröfseren musikalischen Werke aufgenommen, umsomehr, da auch die Themas von mir selbst sind«. Wirklich hat es denn auch mit dem »merklichen Unterschied« zunächst bei den 6 Variationen in Fdur Op. 34 seine richtige Bewandtnis. Schon das Thema ist hierfür ein sprechender Beleg. Es ist, wenn wir von den unbedeutenden, offenbar nur für Unterrichtszwecke geschriebenen Variationen in Gdur (2/4 Takt) absehen, das erste vom Meister selbst erfundene und giebt sich, den wenig gehaltvollen, oft geradezu skizzenhaften früheren Themen gegenüber, als ein sorgfältig ausgeführtes, breites dreiteiliges Adagio-Sätzchen von ausdrucksvollstem Charakter und hohem Schönheitsgehalt. Gerade die formelle Abrundung und Geschlossenheit dieses Sätzchens im Verein mit seiner sorgsamen, volle ästhetische Befriedigung gewährenden melodischen, rhythmischen und harmonischen Ausgestaltung liefsen es als thematische Grundlage eines Variationenwerks wenig geeignet erscheinen, erweckten zum mindesten nicht das Bedürfnis nach variierender Behandlung. Dies mag für *Beethoven* der Grund gewesen sein, dafs er hier den bisher beschrittenen Weg einer immer noch mehr oder weniger strengen Anlehnung an das Thema gänzlich aufgab und durch eine Freiheit der variierenden Behandlung ersetzte, die die Variation fast über die Grenzen ihres Begriffs hinausführte. Wir haben in den ersten fünf der sieben (nicht sechs, wie der Titel sagt) Variationen eine Reihe frei erfundener und im Charakter völlig von einander abweichender Phantasiestücke vor uns, die ihre Herkunft aus dem Thema, namentlich hinsichtlich ihres formellen Zuschnitts, zwar keineswegs verleugnen, im übrigen jedoch ihre gänzlich

eigenen Wege gehen. Und gerade in der individuellen Selbständigkeit des Charakters dieser Stücke und ihrer gleichzeitig doch nicht zu verkennenden Abhängigkeit vom Thema, ohne welches sie nicht in die Erscheinung getreten wären, liegt, nächst seinem absoluten Schönheitswerte, der hohe Reiz dieses in seiner Art unvergleichlichen Variationenwerks. Ganz einzig in der Litteratur steht es auch da, dafs *Beethoven* hier die inhaltliche Selbständigkeit der einzelnen Stücke auch von aufsen, durch die Wahl immer neuer Tonarten, Taktarten und Tempi, entsprechend zu stützen für gut fand. Während die I. Variation sich in Tempo und Taktart noch an das Thema anlehnt, aber vermittelst ihrer Tonart (D dur) in geradezu ostentativer Weise aus dem bisherigen Geleise herausspringt, steht Nr. II in B dur, Allegro ma non troppo $^6/_8$, Nr. III in G dur, Allegretto $^4/_4$, Nr. IV in Es dur, Tempo di Minuetto $^3/_4$, Nr. V in C moll, Marcia $^2/_4$. Die, wie man sieht, durch Terzenschritte nach unten allmählich erreichte C moll-Tonart gestaltet sich mittelst Verwandlung in Dur zur Dominante der thematischen Grundtonart und führt auf dem Wege einer sechstaktigen Übergangsgruppe in die wieder in F dur $^6/_8$ stehende VI. Variation, die die Ähnlichkeit mit dem Thema wieder deutlicher vor Augen rückt, während die VII. Variation diesen Namen überhaupt nur uneigentlich verdient, insofern sie sich nur als das allerdings sehr reich verzierte Thema selber darstellt. Ein kadenzierender Lauf der rechten Hand auf der Grundlage des tonischen Quartsextakkords und eine ausdrucksvolle Verlängerung der letzten Takte des Themas beschliefsen das einzig schöne Werk.

An musikalischem Gehalte gegen dasselbe zu-

rückstehend erscheinen die 15 Variationen in Esdur (mit Fuge) Op. 35 über ein Thema aus dem ein Jahr vorher entstandenen Ballet: Prometheus, das der Komponist bekanntlich im Finale der Eroika (1803) aufs neue zum Gegenstand variierender Behandlung machte. Nicht nur hinsichtlich ausdrucksvoller Schönheit und vielseitig wechselnder Stimmungsbilder müssen sie vor jenen die Segel streichen, auch als Typus ihrer Gattung fallen sie vielfach wieder in die frühere Manier zurück. Was sie dagegen über alle vorangegangenen Variationenwerke erhebt und worein *Beethoven* selbst nach dem oben angegebenen Briefe ihren eigentümlichen Wert gesetzt haben mag, ist die durch mancherlei Erweiterungen herbeigeführte Gröſse ihrer Gesamtanlage und ein unaufhaltsamer Drang nach lebensvoller Entwickelung, der das Ganze durchströmt und es trotz mancherlei Gegensätzen im einzelnen wie aus Einem Gusse geschaffen erscheinen läſst. In einer Einleitung ertönt zuerst, in leeren Oktaven vorgetragen, der Baſs des zukünftigen Themas allein, um dann als cantus firmus mit einer hinzutretenden Oberstimme, später als Mittelstimme mit zwei, endlich als Oberstimme mit drei kontrapunktischen Nebenstimmen verbunden zu werden. Hierauf erst lernen wir das zweiteilige, ausgesprochenen Frohsinn zur Schau tragende Thema selbst kennen, das nun in dreizehn Veränderungen meist der früheren Art auftritt, die sich alle in demselben Tempo und, von einer einzigen in Cmoll stehenden Ausnahme abgesehen, auch in derselben Tonart aneinanderreihen und daher einen stärker ins Gewicht fallenden Charakterwechsel nicht herbeiführen. Mit der XIV. Variation erfolgt ein Umschwung der Stimmung: die bisherige Heiterkeit

macht einem trüben Ernste Platz, zu dessen Ausdruck sich die verschiedensten kompositionstechnischen Mittel vereinigen: das düstere Esmoll, das unzweifelhaft langsamer zu nehmende Tempo, die träge dahinschleichenden Stimmen, die Verdrängung der bisherigen leichten, durchsichtigen Homophonie durch einen dickflüssigen, modulationsreichen Kontrapunkt. Nicht lange soll aber diese Stimmung die Oberhand behalten: eine an den auf einer Fermate ausklingenden Schlufsakkord angehängte Passage leitet wieder in das lichte Esdur zurück, in dem nun das Thema zum letztenmale, in gemessenerer Heiterkeit als früher, zu einer breiten und in kleinste Notenwerte aufgelösten Doppelvariation verarbeitet wird. Ein kurzer, auf einem Halbschlufs in Cmoll endigender Übergang führt direkt in die höchst interessante, der Hauptsache nach über die vier ersten Bafsnoten des Themas aufgebaute Schlufsfuge (Allegro con brio) über, in die später auch die meisten übrigen thematischen Bestandteile hineingeflochten und mit allen Mitteln des künstlichen Kontrapunkts, wie Vergröfserung, Verkleinerung, Umkehrung, rhythmischer Verschiebung, mit einander kombiniert werden. Auf ihrem äufseren und inneren Höhepunkt angelangt wird die Fuge durch eine plötzliche Fermate auf dem Sekundakkord der Dominantseptimenharmonie zum Stillstand gebracht[1]) und mittelst einer kadenzierenden Akkordfolge der Weg zum Thema zurückgefunden, das nun in einer neuen Kette rhythmischer Varianten und in immer drängender sich gestaltender Bewegung dem glanzvollen Schlusse entgegeneilt.

---

[1]) Man vergleiche hiermit den ganz ähnlichen Verlauf im letzten Satze der Eroika.

Nicht also etwa in einem darin zu Tage tretenden neuen Prinzip der Variierung liegt die Bedeutung dieses Werkes, sondern, wie schon gesagt, in der umfassenden, die Grenzen der bisherigen Variationenform überschreitenden Gröfse seiner Anlage und der erschöpfenden Ausbeutung seiner thematischen Werte. Nach beiden Richtungen zugleich wird es von keinem Variationenwerke *Beethovens* und seiner Vorgänger erreicht, in letzterer Beziehung allein freilich noch übertroffen von den späteren C moll- und C dur-Variationen des Meisters.

Den 32 Variationen in C moll, komponiert 1806, liegt ein nur acht Takte langes, harmonisch sehr prägnantes Originalthema von energisch aufstrebendem Charakter zu Grunde. Da in jedem seiner Takte ein entschiedener Harmoniewechsel, nach dem zweiten und vierten Takte sogar eine Modulation eintritt — der Bafs zeichnet vom ersten bis sechsten Takte die von der Tonika zur Dominante hinabsteigende chromatische Tonleiter, um dann über die IV. und V. Stufe wieder zur Tonika zurückzukehren — so war vorauszusehen, dafs die Variationen hauptsächlich diesen das Thema in erster Linie charakterisierenden harmonischen Verlauf als den »ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht« zu betrachten haben würden, als die feste Stützlinie, an die sich ihre wie immer gearteten Umwandlungen anzuranken hätten. Aber nicht nur das harmonische Bild des Themas bleibt, von wenigen unscheinbaren Modifikationen abgesehen, unverändert, auch dieselbe Tonart (bis auf einige Verwandlungen des Moll in Dur), dieselbe Taktart und dasselbe Grundtempo ziehen sich einheitlich durch das ganze Werk. Somit bleiben nur die

Melodie und der Rhythmus als diejenigen Elemente übrig, an denen sich die Variierungskunst des Meisters in diesem Werke bethätigt hat. So vielseitig und schier unerschöpflich diese sich nun aber auch gezeigt und so charaktervolle Gebilde sie trotz der ihr auferlegten Beschränkung gezeitigt hat, so wäre sie allein nicht hinreichend, um dem Werke den Stempel modernen Variationencharakters aufzudrücken, wenn nicht ein Zug logischer Verkettung durch diese Variationen hindurchginge, wie er uns mit gleicher Deutlichkeit und Planmäfsigkeit in keiner anderen ähnlichen Arbeit des Meisters entgegentritt. Das früher nur ganz vereinzelt anzutreffende Gestaltungsmittel der Gruppenbildung, des Herauswachsenlassens mehrerer Variationen aus einem rhythmischen oder melodischen oder figurativen Motiv, durchdringt hier das ganze Werk als wesentlich formgebendes Prinzip. Wir unterscheiden deutlich folgende Variationengruppen: die Nummern 1, 2, 3; 7, 8; 10, 11; 13, 14; 15, 16; 20, 21; 26, 27; 31, 32. Indem nun jede Gruppe in sich eine kleine Steigerung aufweist, sei es, dafs der bisherige bewegtere Rhythmus der einen Hand beide Hände ergreift (Gruppen I und II) oder die Bewegung sich aus der Tiefe nach der vernehmlicheren Höhe fortpflanzt (Gruppen III und VI) oder die Zahl der beteiligten Stimmen sich verdoppelt (Gruppe IV) oder bei im übrigen gleicher Gestaltung ein lebhafterer Rhythmus platzgreift (Gruppen V, VII und VIII), indem ferner bisweilen mehrere Gruppen in Verbindung mit anderen, aufserhalb ihrer stehenden Variationen zu einer gröfseren, fortlaufenden Steigerung zusammentreten (Var. IV bis XI), andere Variationen lediglich dem Bedürfnis nach kontrastierenden Wirkungen ihre Entstehung

verdanken (XII, XXIII, XXX), entsteht ein so beziehungsvolles und in seinen einzelnen Teilen aufs Sinnreichste verbundenes Ganzes, dafs das Interesse des Hörers trotz den fehlenden Reizen wechselnder Modulation, wechselnder Ton- und Taktarten in unvermindertem, ja gesteigertem Grade bis zum Schlusse gefesselt wird. Man sieht aus diesem Werke, wie auch aus dem vorhergehenden, wie *Beethoven* das Problem der Variationenform immer wieder von einer neuen Seite erfafste und dafs es ihm, dem schablonisierenden Standpunkte einer früheren Zeit gegenüber, vor allem darum zu thun war, seinen Variationenwerken Individualität zu verleihen und sie damit auf den Standpunkt seiner übrigen Werke zu erheben.

Ein langer Zeitraum — siebzehn Jahre — trennt die C moll-Variationen von dem letzten der für die Entwickelung der Form in Betracht kommenden Werke des Meisters, den 33 Veränderungen über einen Walzer von *A. Diabelli*, C dur, Op. 120, die, 1823 komponiert, in demselben Jahre auch im Diabellischen Verlage erschienen. Sie bilden die erste Abteilung einer zu einem wohlthätigen Zwecke unternommenen Sammlung: »Vaterländischer Künstlerverein; Veränderungen für das Pianoforte über ein vorgelegtes Thema, komponiert von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wiens und der k. k. österreichischen Staaten«. Die zweite Abteilung enthält 50 Veränderungen über denselben Walzer von 50 Tonsetzern. Bekannt ist das im Ausdruck zwar hyperbolische, aber seinem Kerne nach durchaus zu unterschreibende Urteil *Hans von Bülows* über das Werk, das er im Winter 1857/58 in Berlin zum erstenmale frei aus dem Gedächtnis spielte. »Der Herausgeber«, schreibt er

in der Einleitung zu seinem unübertrefflichen Kommentar, »erblickt in dieser riesigen Tonschöpfung gewissermaſsen den Mikrokosmos des *Beethoven*schen Genius überhaupt, ja sogar ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge. Alle Evolutionen des musikalischen Denkens und der Klangphantasie — vom erhabensten Tiefsinn bis zum verwegensten Humor — in unvergleichbar reichster Mannigfaltigkeit gelangen in diesem Werke zur beredtesten Erscheinung. Unerschöpflich ist das Studium desselben, unaufzehrbar die in seinem Inhalte dem musikalischen Hirne ganzer Generationen gebotene Nahrung.« Und zu Var. XXII — es ist diejenige, in der uns *Beethoven* in der Maske Leporellos entgegentritt: — »Bis zu *Wagners* ‚Meistersingern' hat die gesamte Tonkunst kein ähnlich geniales Spezimen drastischen Humors aufzuweisen. Es will einen dünken, als ob der groſse Meister den ‚Pariser' Stil *Meyerbeers* vorausgeahnt und ein blitzendes Epigramm auf die Geschichte der Oper von *Mozart* bis *Meyerbeer* dichten gewollt habe. Don Juan und Leporello werden hier zu Robert dem Teufel und Bertram.« Und endlich zu Var. XXXI (Largo molto espressivo, C moll): »Wir möchten dies ebenso tief- als zartsinnige Stück eine Wiedergeburt des *Bach*schen Adagios nennen, wie die darauf folgende Doppelfuge eine ebensolche des *Händel*schen Allegros. Nehmen wir die Finalvariation hinzu, die sich gleichsam als eine Renaissance des Haydn-Mozartschen Menuetts auffassen läſst, so besitzen wir in diesen drei Variationen ein Kompendium der Geschichte der Musik überhaupt. Hierauf rechtfertigt sich denn wohl unsere Behauptung, daſs *Beethovens* Op. 120 ein Bild des ganzen Musik-Universums widerspiegelt, wie es

nur der einzige Riesengeist dieses gröfsten aller Tondichter in sich zu konzentrieren und zugleich mit dem individuellsten Genie-Stempel auszustatten gewachsen war.« Auch *Marx* urteilt sehr zutreffend über das Werk, wenn er es in seiner Art mit der »Kunst der Fuge« *Joh. Seb. Bachs* in Parallele setzt und in ihm einen ähnlichen Höhepunkt der musikalischen Kunst überhaupt erblicken zu müssen glaubt. Wenn wir uns den allgemeinen Urteilen dieser Männer aus voller Überzeugung anzuschliefsen vermögen, so liegt uns nun aber zu untersuchen ob, worin vornehmlich diese superlative Beurteilung ihre Begründung zu suchen hat. Bilden etwa, so könnte man fragen, die Diabelli-Variationen den Vereinigungspunkt aller durch *Beethoven* bewirkten, vorher aber nur vereinzelt anzutreffenden Fortschrittsmomente? Oder steigern oder erweitern sie vielleicht sogar noch nach Art und Zahl die neu gefundenen Gestaltungsmethoden? Während die erste dieser beiden Fragen schlechthin zu verneinen ist, kann auch auf die zweite nur in einer bestimmten Beziehung mit Ja geantwortet werden. Vergeblich suchen wir hier einen bestimmten, die Aufeinanderfolge der Variationen regulierenden Modus der Bewegung, wie wir ihn schon in den kleinen F dur-Variationen feststellen konnten, vergeblich eine der riesenhaften Ausdehnung des Ganzen innerlich und äufserlich angemessene Koda, vergeblich ein Hineinziehen entfernterer Tonarten als tonaler Grundlage einzelner Variationen, wie in Op. 34, oder eine Erweiterung des ganzen Variationenbaues, wie in Op. 35, oder eine bedeutsamere Gruppenbildung, logische Verknüpfung und drängende Weiterentwickelung, wie in den C moll-Variationen. Nicht in ihrer Ganzheit,

in ihrem organischen Zusammenhang, in ihrer Begrenzung zum individuellen Kunstwerk liegt daher unseres Erachtens die überragende Bedeutung dieser letzten Arbeit *Beethovens* auf unserem Gebiete, sondern lediglich — und hierin geben sie sich als eine moderne Wiedergeburt der *Goldberg*schen Variationen zu erkennen — in der Art und Weise der Konstruktion der Variationen selbst, in der der Meister die Prinzipien des variierenden Stils bis in ihre letzten Konsequenzen verfolgt und uns damit einen Blick in die Geheimwerkstatt seines geistigen Schaffens thun läfst, wie vielleicht in keinem seiner übrigen Werke überhaupt. Die Schwierigkeit, das Werk in seiner Totalität zu begreifen und durch seinen Vortrag einen individuellen Gesamteindruck desselben im Hörer hervorzurufen, ist wohl auch mit die Ursache, dafs es in dem Repertoire unserer Pianisten keine bleibende Stelle finden zu wollen scheint und dafs man mit einer gewissen Scheu an ihm vorübergeht als an einer »undankbaren« Aufgabe, deren erschöpfende darstellerische Lösung an die Kunstfertigkeit des Ausführenden gleich hohe Anforderungen stellt, wie ihr verständnisvolles Erfassen an die Kunstbildung des Hörers.

Eine Analyse der einzelnen Variationen nach ihren Gestaltungsprinzipien, wie sie wohl eigentlich nötig wäre, um das im allgemeinen Gesagte zureichend zu begründen, würde eine Abhandlung für sich erfordern, übrigens ohne Hinzuziehung zahlreicher Notenbeispiele kaum zu ermöglichen sein. Wir können daher hier nur auf die hauptsächlichsten allgemeinen Gesichtspunkte hinweisen, die bei Abfassung dieser Komposition für den Komponisten mafsgebend gewesen sind, ein eindringenderes Ver-

folgen der zu gebenden Andeutungen dem einsichtsvollen Leser anheimstellend. Da mufs denn von vornherein ausgesprochen werden, dafs das Thema, so gering es musikalisch auch zu bewerten ist — ja vielleicht gerade deshalb mit — eine hervorragend günstige Unterlage variierender Behandlung bildet. Es zerfällt in zwei, je 16 Takte lange Teile von genau übereinstimmender, klar überschaulicher Bauart und fast identischem, wenig bedeutendem rhythmischen und melodischen Gehalt, der nur in abweichender, gewissermafsen umgekehrter Modulationsordnung dargeboten wird, insofern der erste Teil im ganzen die Richtung von der Tonika nach der Dominante einschlägt, der zweite, unter teilweiser Benutzung desselben Weges, von da wieder zur Tonika zurückkehrt. Das Charakteristische des Themas liegt, abgesehen von seinem Walzertypus, derart in seinem harmonisch-modulatorischen Verlauf, dafs man es, so wie es ist, ohne weiteres als harmonische Unterlage einer frei darüber zu erfindenden Melodie benutzen könnte. Diese melodische Unausgesprochenheit und rhythmische Armut des Themas bei klar und logisch entwickelter Bestimmtheit seiner harmonischen Gestaltung mufsten geradezu das Verlangen erwecken, es verschiedenfältig charakteristisch zu individualisieren, es auf der gegebenen, aber auch ihrerseits im einzelnen oft stark zu modifizierenden harmonischen Grundlage zu festbestimmten lebensvollen Charakteren fort- und umzubilden. Wie sehr dies dem Meister gelungen ist, dafür ist gleich die erste Variation ein sprechender Beleg. Dadurch, dafs *Beethoven* den gemütlich Wienerischen $^3/_4$ Takt des Themas zu einem gemessenen $^4/_4$ Takt verbreitert, dafs er ferner das harmlos-gefällige rhythmische Anfangsmotiv

straffer anspannt und den so gewonnenen neuen Rhythmus zum treibenden Motiv der ganzen (harmonisch wesentlich bereicherten) Variation erhebt, deren melodische Führung von den in Oktaven stattlich einherschreitenden Bässen übernommen wird, vollzieht er am Thema eine Charakterwandlung, wie sie durchgreifender kaum gedacht werden kann: aus dem klein- und spiefsbürgerlichen Wiener Walzer geht ein idealer Marsch hervor, von stolzem Fluge und ritterlicher Grandezza. Wer dächte dabei nicht unwillkürlich an den Beginn des Vorspiels zu den »Meistersingern« *Richard Wagners*! Und wie sich diese Metamorphose vornehmlich mittelst rhythmischer Umbildung des Anfangsmotivs vollzieht, so gewinnt dieses Mittel auch für die übrigen Variationen, indem es sie stets von Anfang bis Ende durchdringt, wesentlich charaktergebende Bedeutung. Man vergleiche nur einmal die Anfänge sämtlicher 33 Variationen, um von der wahrhaft genialen Umbildungskunst des Meisters eine Vorstellung zu gewinnen. Dieser Vielseitigkeit produktiver Motivumbildung entspricht denn auch die Universalität der Stimmungen und Charaktere, die dieses ganze Werk erfüllen und die bei aller individuellen Deutlichkeit und Selbständigkeit doch immer wieder auf das schlichte Thema als ihren notwendigen Ausgangspunkt zurückweisen. Welche Zartheit und Weichheit des Ausdrucks in den Variationen III, IV, VIII, XI, XXIV (Fughetta), welch ätherisch schwebender Charakter in Nr. XXVI und XXVII, wie mannigfach die Spiele des Humors in den Nummern V, IX, XIII (wo nach *Lenz'* treffendem Ausdruck die Pausen sprechend werden), XV,

XXI, XXII, welch straffe Energie in Var. VI und VII, welch stürmisches Dahinsausen in X, XVI, XVII, XXIII, welch »tobende Gewalt« (Bülow) in XXVIII, welch erhabene Ruhe in Nr. XIV, die sich in Nr. XX bis zu mystischem Tiefsinn verschleiert! Ganz in Ernst und Schwermut verkehrt erscheint die Heiterkeit der Themas in der Variationengruppe XXIX, XXX, XXXI, um jedoch durch die Stimmungsneutralität der Doppelfuge (Var. XXXII) hindurch in der durch eine Koda von mäfsiger Ausdehnung verlängerten Schlufsvariation (Tempo di Minuetto moderato) den Weg wieder zu sich selbst zurückzufinden. Wesentlich unterstützt und vertieft wird diese in der Umzeichnung der Motive bestehende Variierungsarbeit — wir haben sie auf niederer Stufe in den Righini-Variationen kennen gelernt — durch die hier weit mehr als in den früheren Werken — mit Ausnahme wieder der Righini-Variationen — zur Mitwirkung herangezogene kontrapunktische Behandlung. Erst durch diese wurde den motivischen Varianten der Zugang in den innersten Bau der einzelnen Variationen und die Möglichkeit, ihn von ihrer Seite aus charakteristisch zu beeinflussen, erschlossen und erst auf diesem Wege konnten die einzelnen Nummern jene Individualität erlangen, die ihnen nicht nur als Variationen des Themas, sondern auch als selbständigen Musikstücken tieferen Wert verleiht. Zu alledem kommen nun aber noch die vielfachen, das ganze Werk durchsetzenden Erkennungszüge des *Beethoven* der letzten Periode, wie beispielsweise die häufige Sprunghaftigkeit seiner Modulation, die Anwendung der Fugenform als Mittel individuellsten Ausdrucks, gewisse Eigentümlichkeiten des Klaviersatzes, wie die gleichzeitige Verwendung der höch-

sten und tiefsten Tonregionen des Instruments und ähnliches. Gerade aus diesem Zusammenwirken höchster und intimster Variierungskunst mit den eigenartigen Ausdrucks- und Gestaltungsmitteln seiner später immer intensiver gesteigerten Subjektivität entspringt der eigentümliche Kunstwert dieser Variationen, der sie in demselben Mafse über alle früheren Werke der gleichen Gattung erhebt, wie es bei den letzten Klaviersonaten gegenüber denen der ersten und der mittleren Periode der Fall ist.

In den Diabelli-Variationen hat *Beethoven* eine Kraftprobe seiner Variierungskunst abgelegt und damit ein Denkmal reifsten Kunstschaffens in dieser Sonderform musikalischen Ausdrucks aufgerichtet, das hoch emporragt über alle früheren Marksteine ihrer Entwickelung und als hellleuchtender Pfadfinder noch bis in die Gegenwart hineinscheint. Und ziehen wir nun die Summe seiner der Variationenkomposition überhaupt gewidmeten Thätigkeit, wie sie sich aus unseren Betrachtungen, im besonderen aus der Analyse der vier zuletzt besprochenen Werke, ergeben haben dürfte, so müssen wir bekennen, dafs die Variationenform unter den Händen *Beethovens* eine Entwickelung gewonnen hat, die ihr zum erstenmale das Recht verleiht, in die Zahl der höheren organischen Kunstformen eingereiht zu werden. Erst unter Berücksichtigung und Ausnutzung der durch *Beethoven* gewonnenen Mittel des Ausdrucks und unter zweckentsprechender Anpassung derselben an die individuellen Bedürfnisse bestimmter Themen ist es möglich geworden, deren offenen und latenten Inhalt ebensowohl mit Hilfe der Variationenform nach allen Seiten zu entwickeln und zum organischen Ausleben zu bringen, wie es beispielsweise auf dem

Wege der Sonatenform in der jedem bekannten, freilich ganz andersartigen Weise zu geschehen pflegt. Wie sehr diese Erkenntnis sich Bahn gebrochen hat, bezeugt die Anziehungskraft, die die Variationenform im *Beethoven*'schen Sinne auf alle hervorragenderen Instrumentalkomponisten der Folgezeit ausgeübt hat und in der Gegenwart noch auszuüben fortfährt. Unter allen diesen dürfte keiner dem *Beethoven*'schen Ideal so nahegekommen sein, wie *Johannes Brahms.*

Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Musikalisches Magazin.

Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte,
über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von
Prof. **Ernst Rabich.**

Heft 4.

Franz Schuberts

Wirken und Erdenwallen.

Von

Prof. Dr. **M. Zenger.**



Langensalza,
Verlag von Hermann Beyer & Söhne,
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.
1902.

Preis 60 Pf.

Franz Schuberts

Wirken und Erdenwallen.

Von

Prof. Dr. M. Zenger.

Musikalisches Magazin, Heft 4.



Langensalza,
Verlag von Hermann Beyer & Söhne,
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.
1902.

Ein trüber Gedanke, welchen die Erinnerung an diesen Liebling der Musen in uns hervorruft, ist es, daſs sein Leben viel zu kurz war, als daſs er das ungemessen hohe Ziel, das ihm sein Genius versprach, hätte vollkommen erreichen, daſs er den ganzen enormen Schatz, den seine schöpferische Kraft zu heben berufen war, der Nachwelt hätte vererben können. Denn nie hat der Tod, soweit es die Musikgeschichte aufweist, schmerzlicher und verhängnisvoller in die Entwickelung unserer Kunst eingegriffen. als indem er den Sänger der Müllerlieder, der Winterreise in der Blüte seines Schaffens dahinraffte. Ein anderer nicht gerade sehr erhebender oder für uns schmeichelhafter Gedanke ist es, daſs auch diesem deutschen Musiker, ähnlich wie vor ihm Mozart, nach ihm Lortzing, der wohlverdiente materielle Lohn von seiner Mitwelt, seinem Vaterlande nicht gereicht wurde. Mit dem zehnten Teile des Vermögens, welches spät nach seinem Tode groſse deutsche Verleger mit einzelnen seiner Lieder oder auch gröſseren Sammlungen erwarben, hätte der Gute ein langes Leben lang in stolzer Karosse fahren, die Erde bereisen und seine Freunde an reichen Tafeln bewirten können. Aber wenden

wir uns ab von diesen düsteren Betrachtungen, die unsere, wie es scheint, vom Schicksal verhängte nationale Schwäche doch nicht aus der Welt schaffen werden, zur lichten, reinen Höhe der Erscheinung, an welche angesichts des modernen Gröſsenwahns wieder einmal zu erinnern der Zweck dieser Zeilen ist.

Franz Schuberts Weisen leben und weben heute in jedes wahr und aufrichtig Musik liebenden Herz. Ihm gegenüber bewahren wir alle, welcher Richtung wir auch angehören mögen, die gemeinsame Verehrung. Doch über unserer Verehrung — diese Regung gilt ja noch in höherem Maſse den groſsen Heroën von Bach bis Beethoven — geht unsere Liebe. Von Schubert sagt uns, wenn wir seine innigen Weisen hören, unser Herz ganz dasselbe, was Rich. Wagner so treffend beim Begräbnis C. M. von Webers zu Dresden in seiner denkwürdigen Rede über diesen Tondichter sagte: »(Sieh, nun läſst dir der Brite Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose), aber lieben kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!« Diese Worte decken sich vollständig auch mit unserem Empfinden für Schubert.

Was Weber auf dramatischem Gebiete vorzugsweise mit seinem aus dem deutschen Volkscharakter heraus geschaffenen »Freischütz« gethan, der darum auch mit Blitzesschnelle eine Popularität erlangte, wie keine zweite deutsche Oper, das vollbrachte Schubert, der gröſste deutsche Lyriker, mit seinem vom Klavier begleiteten, in Massen produzierten Kunstliede, welches, auf dem knappen zweiteiligen deutschen Volksliede basierend, der deutschen Em-

pfindungsweise, wie sie schon im 14. Jahrhundert in Dichtung und Melodie sich kundgab, in künstlerischer Neugestaltung Ausdruck giebt. Ja, Schuberts Lied ist das mafsgebende, mustergültige deutsche Lied geworden, welches den Liedkompositionen seiner grofsen Vorgänger Haydn, Mozart und selbst Beethoven, die noch immer Elemente der italienischen Opernarie in sich bergen, reformatorisch gegenübersteht. Darum fühlen wir uns von Schuberts Liedern angeheimelt und ins Herz getroffen, wie es uns bei den Liedern der genannten Meister nur in wenigen Beispielen geschieht. Aber nicht unsere Sympathie ist das Wahrzeichen der grofsen That: ihre Mission ist eine historische. Das erste grofse Ereignis, welches unserem Jahrhundert die Signatur gab, ist bekanntlich der Sieg der von Beethoven ihrem Gipfelpunkt zugeführten Instrumentalmusik über die Vokalmusik. Beethovens symphonische und Kammermusik ist die ideale Vollendung der Tonkunst als einer selbständigen, urstofflichen, d. h. einer Kunst, welche ohne Anleihen bei einer anderen sich selbst mit ihren eigenen Mitteln zum Ausdruck bringt. Mit dieser höchsten Kunst kann sich an Gehaltstiefe — von der um diese Zeit vollständig verweltlichten und darum degenerierten Kirchenmusik nicht zu reden — die beste Opernmusik nicht mehr messen. Was die Vokalmusik im grofsen und ganzen noch an unverrückbarem Halt gewinnen konnte, hat ihr Schubert durch die Art und Weise, wie er das Lied gestaltete, gegeben. Er konnte dies nur durch sein grofses Erfindungsgenie, welches, aus seinem innern Born wie aus einem unendlichen Füllhorn greifend, immer echte, absolut musikalische Perlen streute. Das ist der kolossale, in unserer

Gegenwart leider vielfach unbeachtete Unterschied zwischen ihm und seinen ehrwürdigen Nachfolgern, Rob. Schumann, Rob. Franz und Joh. Brahms, dafs sein Melos, so sehr er sich in Allgemeinstimmung, Deklamation und Schärfe des Ausdrucks stets der Dichtung anschmiegt, doch dieser sich nicht völlig unterwirft, sondern selbständig, d. h. absolut musikalisch bleibt, so dafs er auch losgelöst von den Textworten, z. B. auf der Violine gespielt, einen vollständigen musikalischen Genufs bietet, so sehr dieser auch in Verbindung mit dem Wort, das die Melodie hervorgerufen, erhöht wird. Die genannten nachfolgenden Meister wissen uns durch die innige Verbindung von Wort und Ton oft tief zu fassen, doch wird in Bezug auf Selbständigkeit ihrer Melodie die Probe mit der Violine selten gelingen. Die meisten gegenwärtigen Musiker mögen darin den gröfsten Vorzug sehen, und die Allermodernsten werden diejenigen Lieder als Erlösung preisen, in welchen die Illustration des Textes bereits jede Spur von Melodie aufgehoben hat. Der historisch Sehende und Denkende wird dagegen in Schubert gerade wegen des Verhältnisses, in welchem bei ihm Musik und Dichtung zu einander stehen, wobei erstere noch eine vollständig freie Kunst bleibt, den eigentlichen Klassiker, den unerreichten Meister des Liedes erkennen. Als solcher hat er auch Schule gemacht. Wer Lieder komponieren will, mufs sich Schubert zum Muster nehmen, und je mehr sich die heutige Liederkomposition von diesem entfernt, desto mehr ist sie auch der Degeneration verfallen: die neuesten Gebilde des »Sprechtons« sprechen tönend für diese Wahrheit.

Das Kunstlied in seiner epochemachenden Neugestaltung ist also Schuberts wertvollste und vor-

züglichste, doch nicht einzige That. Sie hat ihn, indem die Präponderanz seines Schaffens ihr zukam, zu einer weiteren, fast nicht minder wunderbaren, vermocht und getrieben. Das Liedartige hat als Ausgangspunkt auch sein ganzes instrumentales Schaffen beeinflufst, indem er nicht nur einzelne seiner herrlichsten Lieder, wie »Der Tod und das Mädchen«, »Der Wanderer«, »Die Forelle« in Kammermusik- resp. Konzertstücken variierte (was hinwiederum nicht möglich gewesen wäre, wenn nicht in diesen Melodieen, wie erwähnt, das absolut Musikalische gesteckt hätte), sondern die vorzugsweise melodischen Teile in seinen Instrumentalstücken so sprechend lyrisch gestaltete, dafs man oft ein »Lied ohne Worte« zu hören vermeint. Dieser lyrische Grundzug, der uns in seiner ganzen Instrumentalmusik entgegentritt, hat ihn als Epigonen Beethovens nicht nur vor der Gefahr gesichert, in Anlehnung an den Grofsmeister seine selbstschöpferische Kraft zurückzudrängen, sondern er war ihm der Weiser zu jenem Seitenweg, auf welchem die Instrumentalmusik noch unbekannte Blüten pflücken konnte, nachdem der Weg über Beethoven hinaus durch dessen Gröfse den Menschenkindern ein für allemal verschlossen war. Durch diese besondere eigentümliche Kraft ist er, der gröfste Beethoven-Epigone, auch der selbständigste geblieben. Weder Mendelssohn, der freilich, von Händel und Weber in die Mitte genommen, nur teilweise der Beethovenschen Bahn folgt, noch Schumann, der sich in seinem späteren Schaffen ihm ganz in die Arme wirft, noch der von Mozarts Sonnenlicht bestrahlte ältere Spohr können sich mit seiner Genialität messen. Im grofsen und ganzen! Denn wie jeder von diesen Künstlern seine speziellen

Vorzüge hat, in dieser oder jener Einzelheit Darbietungen Schuberts im gleichen Genre übertrifft und in seinem ganzen Schaffen mehr Stetigkeit der Entwickelung, auch unbedingt mehr Gleichwertigkeit aufweist, so hat andererseits Schubert, so entschieden er als schaffendes Genie die Genannten überragt, seine unleugbaren Schwächen, die es verbieten, ihn mit Beethoven und den Heroen des 18. Jhs. auf völlig gleiche Stufe zu stellen. Diese sind: eine Breitspurigkeit, welche namentlich seiner Instrumentalmusik, oft den prächtigsten Blüten derselben, anhaftet und von welcher fast nur seine berühmtesten Lieder: die Müllerlieder, die Winterreise, die »ausgewählten Lieder« und der »Schwanengesang«, die Harfner- und Mignonlieder und noch einige andere ganz unberührt geblieben sind, und eine zwar beneidenswerte, aber doch nicht eigentlich künstlerisch zu nennende Sorglosigkeit beim Schaffen, welche ihm die Notwendigkeit der Überarbeitung oder des Ausfeilens gar nie in den Sinn kommen liefs. Hierdurch ist die höchst seltsame Erscheinung zu erklären, dafs ihm, abgesehen von der oft unnötig gedehnten Form, zuweilen in ein und demselben Werk, ja in ein und demselben Satze desselben neben den sublimsten, eines Beethoven würdigen Ideen auch minderwertige, hart ans Triviale streifende Einfälle entschlüpfen. Über diesen Punkt sagt *Arcy von Dommer*[1]) gar treffend: »Es ist wahr, dafs unter Schuberts so zahlreichen Instrumentalwerken nur sehr wenige sich finden, welche der Form nach ganz abgerundet sind, weil er der Fantasie die Zügel zu frei schiefsen liefs und der Fesseln der Selbstkritik allzu sorglos sich

---

[1]) Handbuch der Musikgeschichte.

entledigte. Aber Schubert durfte wirklich mitunter thun, was minder reich Begabten verboten ist, die Melodienfülle, Originalität und Innigkeit seiner Tongebilde macht alles wieder gut ..... Was Technik und Ausbau seiner Instrumentalstücke im ganzen betrifft, so spielt ihm die Fantasie wohl manchen Streich, aber es ist dann immer ein Geniestreich; entschlüpft ihm mitunter etwas Gewöhnliches, so weifs er es doch immer anders herauszubringen, als ein gewöhnlicher Mensch etc.« Diese keiner Kontrolle unterstellte Ungebundenheit, womit sich Schubert in seinen überwiegend glücklichen Momenten uns gerade ins Herz singt und musiziert, hat aber ihr Lehrreiches: sie vermag nicht jene letzten Bedingungen zu erfüllen, wodurch die Kunst mustergiltig wird, nicht zu jenen höchsten Höhen zu führen, welche des grofsen Beethoven peinliche Gewissenhaftigkeit erklomm. Dafs Schubert dieser Ungebundenheit arglos sich ergab, liegt in seinem eigentümlichen, merkwürdigen Charakter, welcher, in sich harmonisch gefestigt, Aufseneindrücken, mithin auch künstlerischen Belehrungen nur allzugern sich verschlofs. *A. Schindler*[1]) sagt: »Es ist wahr, in Schuberts Leben gab es nicht Berg und Thal, nur gebahnte Fläche, in der er sich in stets gleichem Rhythmus bewegte. Auch sein Gemütszustand glich einer spiegelglatten Fläche und war durch äufserliche Dinge nur schwer zu irritieren; er befand sich im schönsten Einklang mit dem Grundwesen seiner Charaktereigenschaften. Man darf gestehen, dafs seine Tage dahinflossen, wie es dem arm Geborenen und arm

---

[1]) Siehe Dr. *Heinr. Kreissle von Hellborn:* Franz Schubert. Wien.

Gebliebenen geziemt. Bis ins zehnte (soll heifsen zwölfte) Jahr im väterlichen Hause, von da an bis ins siebenzehnte Sängerknabe im kaiserlichen Konvikt und auf den Schulbänken des Gymnasiums sitzend, alsdann drei Jahre Schulgehilfe bei seinem Vater in Lichtenthal, letztlich Klavierspieler — und zwar ein musterhafter — und Komponist nach alleinigem Gefallen, dabei frei und unabhängig, weil sein Verleger schon 15 Gulden für ein Heft Lieder, 15 Gulden für ein Klavierwerk honoriert hat. Für den Abgang sogenannter nobler Passionen — nach Art anderer Musiker — hatte die Dürftigkeit frühzeitig gesorgt. Familiensorgen und Kümmernisse aller Art, in nicht gesicherten ehelichen Verhältnissen ihre Quelle findend, lähmten dem Genius die Schwingen nicht; denn er stand allein in seinem Zauberkreise, von Familienprosa nicht angefochten .... Ein Grund der Verborgenheit, in welcher Schuberts Talent während seines Lebens im allgemeinen verblieb, lag in einem gewissen Starrsinn, einer obstinaten Unbeugsamkeit, die ihn für gute und praktische Ratschläge von Seite wohlmeinender Freunde geradezu taub machten ....«

Dieses Charakterbild giebt uns den Schlüssel zum Innern seiner Werkstätte, eine Erklärung der Art seines Schaffens, in welchem sich, wie vielleicht bei keinem anderen Komponisten, Leichtigkeit mit souveräner Sicherheit verband. Überkam ihn der Drang des Schaffens — und dieser liefs ihn, seit er sich zum erstenmal in seiner frühen Jugend ihm angemeldet, wohl keinen Tag, aufser bei stärkerem Unwohlsein, im Stiche — so gab er sich ihm vollkommen hin, und er konnte nicht aufhören zu schreiben, bis das ganze Tongebilde, das sich seinem Hirn in blitzartiger Schnelle entrang, fertig

und ausgestattet, wie es der Augenblick gebot, dem Papier übergeben war. So war es recht, so mufste es recht sein, und wenn Fehler darin waren, so nahm sich weder er, den es zu wieder ganz anderem Schaffen drängte, die Zeit, sie zu ergründen, noch hätte ein Nahestehender ihn darauf aufmerksam machen dürfen. Aber in diesem bei Schubert nie wankenden Sicherheitsgefühl, das ihn zu einer ganz objektiven Beurteilung seiner Schöpfungen nie gelangen liefs, darf nicht ein Schatten von jener Selbstüberschätzung erblickt werden, mit welcher sich manchmal junge Komponisten etwaigem Tadel gegenüber in die Brust werfen, indem sie sagen: Ich ändere keine Note. Der überquellende Reichtum göttlicher Ideen und die schon seit den ersten Kompositionsversuchen gewonnene und nie täuschende Erfahrung, dafs dieser jeden Augenblick ihm zu Gebote stehe, haben in Schubert jenes durchaus berechtigte Selbstvertrauen, das seiner Produktion zugleich wieder zur Stütze gereichte, erregt und festgehalten. Bezeichnend für seine von keinem Zweifel getrübte Schaffensfreudigkeit, »begann er sein Tagewerk in den Morgenstunden, auf dem Bette sitzend und schreibend, und führte es ununterbrochen bis zur Essenszeit fort; da ging denn sein ganzes Wesen in Musik auf; oft fühlte er sich von seinen Schöpfungen selbst ergriffen, und Augenzeugen versichern, dafs sie da an seinem leuchtenden Auge und der veränderten Sprache entnehmen konnten, wie mächtig es in seinem Innern arbeite. Allerdings« — eine etwas müfsige Bemerkung *H. v. Kreissle's* — »kann Schubert nur in jenem Sinne thätig genannt werden, dafs er, rastlos aus sich herausschaffend, die Fülle seiner Gedanken auf dem Papier festzuhalten suchte. Zu

dem, was man im gewöhnlichen Leben Arbeit nennt, namentlich zu aller mechanischen Arbeit, hatte er keine Lust, und dieses, in Verbindung mit seiner nicht allzu geregelten Lebensweise, die ihn verhinderte, mit der gewünschten Pünktlichkeit bei Probestunden zu erscheinen, war wohl auch der Grund, dafs er gewisse, die Verfügung über seine Zeit beschränkende Anerbietungen konsequent ablehnte«. Nichts ist natürlicher als dies. Wer fort und fort den Trieb des Schaffens in sich fühlt, von dessen unbezwinglicher Gewalt allein schon die unglaubliche Menge von Schuberts nach einem so kurzen Leben hinterlassenen Werken Zeugnis giebt, will sich mit der Reproduktion, sei es als ausübender Künstler, Dirigent oder Lehrer, nicht weiter befassen, als es die dringendste Not gebietet. Leider ist es gewöhnlich das tragische Schicksal solcher mit Fruchtbarkeit Begnadeten, dafs sie diese, weil sie ihre Zeit vorwiegend in Anspruch nimmt, mit dem bitteren Mangel an Glücksgütern bezahlen müssen. »Und wenn«, sagt *Rob. Schumann*, »Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so ist Schubert eines der gröfsten .... Wo er hinfühlte, quoll Musik hervor; Aeschylos, Klopstock, so spröde zur Komposition, gaben nach unter seinen Händen, wie er den leichten Weisen W. Müllers und anderen ihre tiefsten Seiten abgewonnen.« Auch diese naive Sorglosigkeit in der Wahl seiner Texte trug dazu bei, dafs nicht alle seine Gesangskompositionen lauteres Gold werden konnten, — hat er uns dafür unter denselben doch eine stattliche Menge unschätzbarer Brillanten hinterlassen!

Schubert steht mit seinem Schaffen im Wendepunkt der klassischen und der romantischen Richtung. Keinem Komponisten ist es in dem Grade

wie ihm gelungen, die scheinbar unversöhnlichen zu versöhnen. Ein Älterer von grofsem Namen C. M. v. Weber, der Vater der Romantik (mindestens in der Oper) hat die Vereinigung gar nicht versucht, auch da nicht, wo sie notwendig und von Beethoven bereits nachdrücklich angedeutet und vorbereitet war, in der symphonischen und Kammermusik. Die Wiener Trias Haydn, Mozart und Beethoven hatte neben dem Kontrapunkt als gestaltendes Prinzip die sogenannte »thematische Arbeit«, das ist die Weiterbildung des Hauptthemas durch Zerlegen, Anknüpfen an neue Elemente etc. durchgeführt, und Beethoven war der Vollender dieser Kunst. Davon hat Weber in seinen paar (darum auch unbedeutenden) Symphonien, sowie in seiner ganzen Klaviermusik nur spärlichen Gebrauch gemacht. Die 4 Sonaten sind brillante und geistreiche Konzertstücke mit ganz neuer Klaviertechnik, eigentlich höhere Salonmusik; die Ouverturen elektrisieren bekanntlich jedermann durch Lebendigkeit und Originalität, welch letztere zumeist durch phantasiereiche Hingebung an den dramatischen Vorwurf, dem sie zugehören, erreicht ist. Beide Gattungen haben aber mit der eigentlichen Klassizität, mit Ausnahme der Symmetrie der Formen, nicht viel gemein; ihre originellen Melodien reihen sich, ähnlich wie in der Weberschen Oper, in voller Ausgestaltung an einander, — freilich nicht ohne inneren geistigen Zusammenhang, aber ohne dafs dieser elementar (thematisch) nachweisbar wäre. Eine Art Versöhnung von Klassizität und Romantik sehen wir zum Teil in Mendelssohns Schaffen. Er hat es wohl verstanden, seine Elfen und Geister in der feinen Sprache der »thematischen Arbeit« sich ausdrücken zu lassen. Aber bei ihm gehen

deutlich erkennbar Klassizität, und zwar jene, welche mit Überspringung der Wiener Meister an Händel und Bach anknüpft, und romantische Richtung und Ausdrucksweise neben einander her, — den zwei gleichzeitigen und gleichmächtigen Eindrücken auf seine empfängliche Jugend entsprechend: hie Zelter, hie Weber (Freischütz und Oberon!). Schumann warf sich anfänglich ganz der Romantik in die Arme, machte das gröſste Aufsehen mit seiner oppositionellen Programm-Musik fürs Klavier, erkannte aber bald die Notwendigkeit, sich mit Beethoven in ein gutes Einvernehmen zu setzen, dessen bedeutendster Epigone nach Schubert er auch geworden ist, ohne freilich dem ursprünglichen Selbständigkeitstriebe volle Zügel schieſsen lassen zu können. Nur dem ganz und gar harmonischen Naturell Schuberts und seiner naiven Schaffensfreudigkeit, der jede Furcht vor Hindernissen fremd war, konnte es beschieden sein, eine Musik hervorzubringen, welche die Elemente beider Richtungen in sich trägt, ohne daſs man sie noch unterscheiden könnte, eine Musik, welche man ebenso gut klassisch wie romantisch nennen kann, weil sie in gewiſs bewuſster Anlehnung an die klassischen Muster (wobei sich namentlich die thematische Arbeit als einem Beethoven kongenial erweist) einen Bilderreichtum in sich birgt, wie er nur dem Boden der blühendsten Romantik entwachsen kann. Wenn dabei die Abrundung der Form aus den angegebenen Gründen nicht immer das Ideal eines Haydn oder Mozart erreicht; wenn namentlich die meisten Instrumentalwerke, auch manche Gesänge, an dem gemeinsamen Fehler übergroſser Länge leiden; wenn zudem, wie schon bemerkt, die in Schuberts Schaffen nicht ausgeschlossene Zufälligkeit neben dem Besten und

Höchsten auch Unbedeutendes erstehen liefs, was zu untersuchen nicht in seinem Naturell lag: so ist hiermit der Abstand zwischen ihm und jenen drei Heroen bezeichnet, ohne welchen er, zumal bei längerem Leben, jenes majestätische Terzett überhaupt unzweifelhaft zu einem Quartett gemacht haben würde. Denn nahe an Mozarts Wohllautssphäre reichen schon seine zwei Symphonien in B, die kleinere wie die gröfsere, sein reizendes Streichquartett in A-moll, das melodiöse »Forellenquintett« und viele andere Kammermusikstücke, u. a. auch die Klaviervariationen in B-dur. Näher dem Beethovenschen Genius stehen die beiden grofsen Klaviertrios in B und Es, die grofse C-dur-Symphonie (mag auch das zweite Thema des Schlufssatzes ans minder Vornehme streifen), die ungemein geistvollen, von Erfindung strotzenden Streichquartette in D-moll und G-dur. Und wenn je in der Welt Dr. *Hanslicks* berühmte »Fortsetzung Beethovens« unter Wahrung einer selbständigen Individualität zur Wirklichkeit geworden ist, so war es in den zwei himmlischen Sätzen der leider unvollendet gebliebenen H-moll-Symphonie, welche jetzt im Repertoir eines jeden guten Orchesters als unvergleichliche Perle prangt. Sowohl die C-Symphonie als die beiden genannten Trios leiden an der beregten Schubertschen Überschwenglichkeit; aber wehe dem Musiker, welcher da durch Streichen helfen möchte! er würde das Gegenteil seiner Absicht erreichen, indem durch Herausnehmen von einigen Taktgruppen sofort die Symmetrie des Aufbaues gestört, das Gleichgewicht der Tonarten aufgehoben würde. So klar hatte der Tondichter gleich bei der Inangriffnahme eines Satzes den ganzen Plan desselben vor Augen, dafs

ein Eingriff in seinen Bau ganz dasselbe Unrecht wäre, wie wenn man an einer gelungenen plastischen Figur einen Arm oder ein Bein kürzen wollte.

Zu den Merkmalen des grofsen Genius gehört auch die Vielseitigkeit. Schubert war zu solcher durch die Natur berufen, doch lag es weder in den allgemeinen Zeitverhältnissen, noch war es durch das Zusammentreffen besonderer Glücksumstände begünstigt, dafs er sie so wie Mozart hätte zur Universalität steigern können. Zur Kirchenmusik, die er zuweilen mit grofser Hingebung pflegte, fehlte es ihm weder an Innerlichkeit der Empfindung noch an Hoheit der Anschauung. Aber wir müssen uns zurückerinnern, in welchem Zustande der Entkirchlichung unser Jahrhundert die Musik jener Kirche, welcher Schubert angehörte, von den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts überkommen hat. Zudem waren dem gesunkenen kirchlichen Geist auch die Revolution und die deutsche Sturm- und Drangperiode nichts weniger als günstig. Steht doch Beethovens hohe Messe, in D, das gewaltige Spiegelbild der Geisterbewegung jener Zeit, bereits aufser allem Zusammenhang mit dem Inhalte und der Bestimmung der Messe als kirchlicher Handlung, und die hohe und reine Begeisterung, welche aus dem Werke spricht, geht nicht aus positivem Glauben, sondern nur aus der subjektiven Stellung des Tondichters zur immanenten Gottesidee (Theismus) überhaupt hervor. Diese aus der ganzen Zeitströmung wie ein Fels emporragende gewaltige That blieb begreiflicherweise isoliert. Unser harmlos und naiv schaffender Schubert aber konnte auch auf dem kirchlichen Gebiete den seinem Empfinden unwiderstehlichen Lockungen der überall

spukenden Romantik nicht widerstehen. Sie vermochte erst recht nicht den kirchlichen Geist zu fördern, gab im Gegenteil der Kirchenmusik den letzten Stofs zur vollen Verweltlichung. Darum können auch die sechs Messen und die Anzahl einzelner Kirchenstücke von Schubert eine kunstgeschichtliche Bedeutung nicht in Anspruch nehmen, doch verdanken sie der zwanglosen Art ihres Erstehens eine Menge schöner, angenehmer Musikstücke mit fliefsender Melodik, mitunter sogar grofsartigen harmonischen Wendungen, wie sie bei Schubert niemals fehlen.[1]) Eine Frage wäre hier freilich, vorausgesetzt, dafs sie gelöst werden könnte, von ernstem musikhistorischen Interesse. Schubert hatte von der alten kontrapunktischen Kunst eines Bach, Haydn oder Mozart gerade so viel in sich, als es für seine stets freie und fliefsende Stimmführung im Vokalsatz und seine geistreiche thematische Arbeit in symphonischen und Kammermusik-Werken hinreichend und förderlich war. Aber noch kurz vor seinem Tode, am 4. des Sterbemonats November 1828, ging er (in Gesellschaft des Wiener Klaviermeister Lang) zu dem in Sachen des Contrapunkts mafsgebenden Hoforganisten Simon Sechter, um sich mit diesem über vorzunehmende Studien im Fugensatze zu besprechen. Sie kamen da überein, das Marpurgsche Lehrbuch mitsammen durchzugehen, und setzten die Zeit und Zahl der Stunden fest, welche Schubert darauf zu verwenden beabsichtigte. Zur Ausfüh-

[1]) Die tiefsinnigste und darum bedeutendste unter den Messen ist jedenfalls die grofse in Es, welche neuerdings wieder im Konzertsaal aufgetaucht ist.

rung ist, nach Sechters Zeugnis, das Vorhaben nicht gekommen, da Schuberts zunehmendes Unwohlsein ihn bald ans Krankenlager fesselte. *H. v. Kreissle* macht hierzu die ziemlich oberflächliche Bemerkung: »Die Lebensgeschichte unseres Tondichters ist freilich dadurch um eines der wunderlichsten Schauspiele — Herr Sechter und Franz Schubert in gemeinschaftliche musikalische Arbeit vertieft — betrogen worden.« Nicht um ein wunderliches Schauspiel, um eine grofse künstlerische Wirkung, möglicherweise Wandelung hätte es sich gehandelt, wenn die beiden grundverschiedenen Naturen, der noch jugendliche, gottbegnadete Genius und der gereifte, gelehrte Meister (der, beiläufig erwähnt, auch Franz Lachner in die Geheimnisse des Contrapunkts mit dem bekannten Erfolg einführte) ihre Kräfte im Dienste der ewig keuschen Kunst vereinigt hätten. Was aber daraus geworden, ob Schubert von dem festen Untergrund des Contrapunkts zu noch höheren Stufen emporgeklommen wäre, oder ob nicht die neu gewonnene Erkenntnis (die ihm sein Lehrer Antonio Salieri, wahrscheinlich weil er sie selbst nicht genügend besafs, vorenthalten hatte) den Flügelschlag seines Genius gehemmt, die für uns so entzückende Eigenart seiner Individualität nahezu unterdrückt hätte, — wer kann es ausdenken? Selbst das Beispiel Beethovens, welcher von der Notwendigkeit des Contrapunkts noch fester, als Schubert, überzeugt war und in weit vorgerückterem Alter, als dieser, sich seiner mit erneuter Energie zu bemächtigen suchte, giebt für die Lösung der Frage keinen sicheren Anhaltspunkt. Beethoven gab dem Contrapunkt, indem er sich desselben nach seiner eigenen Weise bediente, eine bis dahin ungeahnte Vergeistigung,

und dennoch wird es kaum einen Musiker oder Musikfreund geben, welcher z. B. die grofse B-dur-Sonate für das Hammerklavier op. 106 mit ihrer schier unendlichen Schlufsfuge, der allen Menschen ins Herz geschriebenen Appassionata F-moll oder irgend einer aus der mittleren Periode vorzöge. Schubert, von Natur mit gröfserer Schreibgewandtheit begabt, als Beethoven, und in dieser nur Mozart vergleichbar, hätte sich, da er ohnedies in den letzten Jahren viel Händel studierte, vielleicht bald eine Dexterität in Handhabung contrapunktischer Formen errungen, welche ihn befähigt hätte, die Kirchenmusik zu reformieren und Oratorien à la Händel zu schreiben. Ein Glück, dafs er daran nicht früher dachte und Vorbereitungen dazu traf: Seine geschichtliche Creierung des deutschen Kunstliedes wäre dadurch wahrscheinlich vereitelt worden.

Auch auf dem Gebiete der Oper leuchtete dem grofsen Melodiker kein glücklicher Stern. Zwar liefs es auch hier seine Natur nicht an der Grundbedingung fehlen, indem sie ihm etwa die dramatische Begabung vorenthalten hätte. Wer den »Wegweiser«, »Erlkönig«, die »Krähe«, »Tod und das Mädchen«, den »Wanderer« und gar den »Doppelgänger« schreibt, ist ein Dramatiker im höchsten, vom Theatralischen freilich absehenden Sinne, ein Dramatiker von innen heraus. Was ihn aber zu Erfolgen in der Opernkomposition nicht gelangen liefs, war zunächst die mit seiner unbändigen Schaffenslust zusammenhängende Sorglosigkeit in der Wahl der Stoffe, beziehungsweise deren textliche Behandlung. Dieselbe Schwäche, welche ihm auf dem Gebiete des Kunstliedes manche kostbare Stunde nutzlos wegnahm, vertrat ihm hier,

wo die richtige Wahl Lebensbedingung ist, den Weg zum Parnaſs, wie auch zum materiellen Erfolg. Seit Gluck war keinem deutschen Komponisten die Wahl des Stoffes, der Scharfblick für die Beurteilung seiner Wirksamkeit in dem Maſse eigen, wie Richard Wagner. Mozart konnte von Glück sagen, daſs ihm seine Dichter eine »Entführung aus dem Serail«, einen »Figaro«, »Don Juan« und die auch auf niedere Volksschichten mit Unfehlbarkeit wirkende »Zauberflöte« boten; denn seiner Initiative entsprangen diese kostbaren Funde nicht, wenn er auch ihren Wert zu schätzen wuſste und durch das musikalische Verarbeiten der dichterischen Vorwürfe schlieſslich für dieselben verantwortlich wurde. Und wie schwer es mitunter selbst dem hochgebildeten Musiker werden kann, nicht nur einen Opernstoff, der »sich hält«, sondern auch eine nach allen Seiten befriedigende textliche Bearbeitung desselben zu finden, hat niemand handgreiflicher bewiesen, als der kritische Weber mit seiner unweltläufigen, an Widersprüchen leidenden Euryanthe. Schubert, der jugendliche Künstler ohne die geringste Welterfahrung, der sich an allgemeiner Bildung mit jenem Meister nicht messen konnte, griff ohne jegliches Bedenken nach allem, was ihm der Zufall bot. So konnte er es fertig bringen, daſs er in den Jahrgängen 1814 und 15 die Singspiele »Des Teufels Lustschloſs« von Kotzebue, »Der vierjährige Posten« von Theodor Körner, »Fernando« von Albert Stadler, »Claudine von Villabella« von Goethe und »Die beiden Freunde von Salamanca« von Mayrhofer in Musik setzte. Die letzten vier fallen in das Jahr 1815 allein, und wenn die Vermutung *v. Kreissle's* richtig ist, daſs diesem Jahr auch noch die Komposition von drei

weiteren Singspielen: »Der Minnesänger« (wahrscheinlich von Kotzebue), »Adrast« von Mayrhofer und »Der Spiegelritter« von Kotzebue angehören, so müssen die Noten aus des Komponisten Feder geflogen, die Partituren wirklich im Handumdrehen entstanden sein. Die zwei ersten derselben sollen sich »bis jetzt« nicht vorgefunden haben; das ist nicht unwahrscheinlich, wenn man erfährt, dafs ganze Akte der übrigen teils in Hüttenbrenners, teils in Schuberts eigener Wohnung von den Mägden zum Einheizen benutzt worden sind, — armer Junggeselle! Sicher ist, dafs keines von diesen acht Erstlingswerken des 17 resp. 18jährigen Jünglings je zur Aufführung gekommen ist. *Kreissle* urteilt über dieselben: »Alle diese in rascher Aufeinanderfolge entstandenen Singspiele sind in erster Linie als Versuche Schuberts anzusehen, sich die dramatisch-musikalischen Formen in kleinerem Rahmen durch Selbstschaffen eigen zu machen«. Wer selbst schon einmal ein junger Komponist war, glaubt nicht an die Richtigkeit dieser Unterstellung. Schubert wird wie jeder andere Musiker in diesem Alter nicht dramatische Studien haben machen wollen, sondern er wird seine Musik im Geiste schon gehört haben, wie sie von der Bühne und dem Orchester auf das Publikum wirken werde; sonst hätte er ohne Zweifel die Feder ruhen lassen.

Erst im Jahre 1820 wollte es die Laune des Schicksals, dafs unser grofser Lyriker, nachdem er bereits an 200 Lieder geschrieben hatte, die in Privatkreisen Bewunderung erregten, aber doch nicht zum Stich gelangen konnten, zuerst mit einer dramatisch-musikalischen Arbeit vor das grofse Publikum seiner Vaterstadt Wien treten sollte. Der

Sänger *Vogel*, welcher es sich angelegen sein liefs, ihm immer gröfsere Anerkennung zu verschaffen, hatte es durchgesetzt, dafs die Direktion des Kärnthnerthor-Theaters ihm die Komposition des Singspiels »Die Zwillinge« übertrug, deren Text der Theatersekretär *Hofmann*, aus dem Französischen entnommen, verfafste. Da die auf Personenverwechslung beruhende Possenhaftigkeit desselben seinem Gemüte nicht entsprach, soll er mit wenig Lust an die Arbeit gegangen sein, die darum auch gewifs nicht zu seinen hervorragenderen zählte. Indes sprach die Musik bei der ersten Aufführung am 14. Mai im ganzen an, und die Kritik nannte sie »eine artige Kleinigkeit, das Produkt eines jungen Tonsetzers, der, wie der reine Stil der Oper darthue, ordentliche Studien gemacht haben mufs und kein Neuling in der Harmonie ist«. Auch ein melodramatisches Stück »Die Zauberharfe«, welches am 29. Aug. desselben Jahres mit Schuberts Musik ohne Nennung des Verfassers in Scene ging, hatte mäfsigen Erfolg. Wie die Kritik unbarmherzig über das Textbuch herfiel, so hatte sie auch an der Musik so manches auszusetzen; vor allem, dafs sie die Handlung eher aufhalte als fortsetze und überhaupt die gänzliche Unkenntnis des Kompositeurs mit den Regeln des Melodrams verrate. Auch wurden dem Komponisten damals ziemlich allgemein Vorwürfe über zu grelle Harmoniefolgen, fortwährendes Modulieren, Überladung der Instrumentation etc. gemacht, worüber *Kreissle* 1865 schon richtig sagt, »sie würden sich bei der heutigen Geschmacksrichtung zweifellos in das Gegenteil verwandeln«. Die damals aufgeführte Ouverture ist dieselbe, welche als op. 26 im Klavierauszuge erschienen und unrichtigerweise als zum Drama

»Rosamunde« gehörig bezeichnet worden ist. Von einer teilweise skizzierten Oper »Sakuntala«, deren Stoff für sein poetisches Wesen sicher wie geschaffen war, hat Schubert leider nur einen himmlischen Chor (von 6 Versen) als vollständiges Musikstück ausgearbeitet.

Das Jahr 1822 brachte die erste seiner grofsen Opern, »Alfonso und Estrella«, 1823 die zweite, »Fierrabras« und die Operette »Die Verschworenen« (Der häusliche Krieg). Erstere, wozu ihm sein Freund *Schober* das Textbuch, wie dieser sich selbst ausdrückt, »in sehr glücklicher Jugendschwärmerei, aber auch in sehr grofser Unschuld des Geistes und Herzens« geschaffen hat, zeigt, abgesehen von der nunmehr erwiesenen Unhaltbarkeit eben dieses Textes, im ganzen auch die erwähnte Sorglosigkeit des Komponisten in Bezug auf Wahl seiner Ideen. Aufserdem ist es merkwürdig, dafs die Schule seines hauptsächlichsten Lehrers *Antonio Salieri*, welche im Grunde doch die Schule Glucks war, auf seine dramatische Gestaltung wenig oder gar keinen Einflufs ausgeübt zu haben scheint. Während Gluck bekanntlich der Musik in seinem Drama keinen weiteren Spielraum gewährt, als es zur Durchdringung des Wortes notwendig ist, sieht Schubert in seiner Opernkomposition nur musikalische Aufgaben, der Text ist ihm nur ein Substrat für selbständige musikalische Ideen und Formen.

Glucks Opernreform, welche im Gegenteil darin gipfelte, dafs »die Musik für die Poesie dasjenige sein müsse, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind«, welche ferner als gröfsten Fehler brandmarkte, »den Sänger im Feuer des Dialoges zu

unterbrechen, um ihn ein Ritornell abwarten zu lassen«, scheint demnach an Schubert spurlos vorübergegangen zu sein. Seltsamerweise weiſs *Kreissle* über diesen Punkt, welcher, wie man denken sollte, einen wichtigen Abschnitt in *Salieris* Unterweisung hätte bilden müssen, nichts zu sagen. Er erzählt nur, daſs Schubert bald von dem alten Maestro sich losgerissen habe, und begründet dies damit, daſs »die Geistes- und Geschmacksrichtung des durch und durch an den Traditionen der altitalienischen Schule festhaltenden Lehrers« (sic! — warum hielt ihn dann Gluck für seinen begeisterten Jünger?) »und jene seines Schülers, der, von dem Schwung seiner Phantasie hingerissen, bereits anfing, das beflügelte Röſslein im Lande der Romantik zu tummeln, eine so total verschiedene gewesen sei, daſs ein längeres Zusammensein Beider nicht zu denken war.« Von *C. M. v. Weber* kann man gewiſs nicht sagen, daſs er das geflügelte Röſslein nicht im romantischen Land getummelt habe, aber er ignorierte nicht die von Gluck zur Norm erhobenen Grundregeln in der Weise, wie Schubert noch zur Zeit, als er »Alfons und Estrella« schrieb, es gethan hat. Eine Aufführung dieser Oper an der Münchener Hofbühne in den achtziger Jahren, welche es mühsam zu ein paar Wiederholungen bringen konnte, überzeugte die zahlreichen Bewunderer des groſsen Melodisten, daſs, abgesehen von dem unhaltbaren Text auch die Musik im ganzen nicht die Wirkung macht, welche das Werk für die Dauer retten könnte, eben weil der Komponist, von Glucks System ganz unberührt, nur Musiker und nicht, wie auch Mozart, Weber — und Beethoven in seinem einzigen Fidelio, zugleich auch Dramatiker (für die Bühne!) ist. Ja, man sieht

sogar mit Bedauern, dafs ihm die gewöhnliche, nur durch Umgang mit dem Theater zu erwerbende Routine in der Behandlung des Textes, wodurch oberflächliche italienische »Maëstri« vor Gluck zu Rang und Ansehen gelangt sind, ganz und gar fehlt. Dieser naive Standpunkt gegenüber den unerbittlichen Forderungen des Musikdramas hat ihn auch die Meisterschaft Webers in dessen (wenn auch textlich ebenfalls nicht glücklichen) Euryanthe verkennen und ein ganz ungerechtes Urteil darüber fällen lassen. Hierüber kam es ja zwischen ihm und dem älteren, gereiften Meister zu einer etwas unerquicklichen Berührung und Diskussion. Schubert hatte der ersten Aufführung der Euryanthe am 25. Oktober 1823 angewohnt und äufserte vor Zeugen, dafs die Oper zwar viele harmonische Schönheiten, aber keine einzige originelle Melodie enthalte, dieser überhaupt entbehre, was er Weber in der Partitur nachzuweisen bereit wäre. Da man ihm hierauf entgegnete, Weber habe teilweise seinen Stil verändern müssen, weil die musikalische Kunst neue Bahnen einzuschlagen beginne und von nun an durch schwere Massen gewirkt werden müsse, meinte Schubert: »Wozu denn schwere Massen! Der Freischütz war so zart und innig, er bezauberte durch Lieblichkeit; in der Euryanthe aber ist wenig Gemütlichkeit zu finden.« Dieses Urteil, wenn es wirklich, und zwar ganz so ausgesprochen wurde, beweist, dafs Schubert die Opernmusik nur vom absolut musikalischen Standpunkt, nicht in ihrem notwendigen Bezug zu Stoff und Handlung des Dramas zu beurteilen vermochte. Weber, dem Schuberts Aussprache zu Ohren kam, soll gesagt haben: »Der Laffe soll erst was lernen, bevor er mich beurteilt.« Hierdurch begreiflicherweise

aufs tiefste verletzt, nahm Schubert, obwohl erst 27 Jahre alt, aber bereits Komponist von nahezu einem Dutzend Opern, die Partitur von »Alfonso und Estrella« unter den Arm und begab sich zu Weber, um diesen zu zwingen, dafs er mit gleichen Waffen gegen ihn kämpfen wolle. Nachdem Weber die Partitur durchgegangen, kam er auf Schuberts Urteil über die Euryanthe zu sprechen, und da dieser bei seiner Meinung blieb, entgegnete er ihm gereizt: »Ich aber sage ihnen, dafs man die ersten Hunde und die ersten Opern erträinkt«. (Weber meinte, Alfonso und Estrella sei Schuberts Erstlingsoper.) Später schien Weber sein hartes Urteil über dieses Werk stillschweigend zurückzunehmen, indem er es auf Empfehlung des Hofrat *Mosel* im Hoftheater zu Dresden zur Aufführung bringen wollte, wozu es jedoch aus unbekannten Gründen nicht kam.

Mag dem sein wie es wolle, so ging eben die damalige Zeit bereits mit einer Erscheinung schwanger, von welcher Schubert und seine Zeitgenossen keine Ahnung hatten: mit der Wiedererweckung und Neubegründung der Gluckschen Maxime auf dem Boden der deutschen Romantik. Das erste Werk dieser neuen Richtung, welche drei Dezennien später einen so grofsen Kampf der Geister erregen sollte, war eben schon Webers Euryanthe, die gerade darum selbst von Musikern im Range Schuberts verkannt und mifsverstanden wurde. Hätte Schubert durch längeres Leben sich mit den stets unerbittlichen Forderungen des Zeitgeistes vertraut machen können, er wäre als geborener Romantiker vielleicht an die Spitze dieser Richtung getreten, und seine Innerlichkeit, Reinheit und musikalische Tiefe würde diese vor den Aus-

schreitungen bewahrt haben, welche die Achillesferse des Wagnerschen Musikdramas bilden.

Nach »Alfonso und Estrella«, welche Oper zu seinen Lebzeiten nie zur Aufführung kommen sollte, komponierte Schubert die Musik zu dem Drama »Rosamunde« von Wilhelmine Chezy (der Dichterin der Euryanthe), welche eine Romanze, verschiedene Chöre, Tänze und andere Orchesterstücke enthält, worunter sich echt Schubertsche Perlen befinden. Bei der ersten Aufführung und den paar folgenden, die das langweilig befundene Drama erlebte, ward als Ouverture merkwürdig genug die zu »Alfonso und Estrella« gespielt, was wieder auf grofse Skrupel Schuberts in Bezug auf dramatische Charakteristik nicht schliefsen läfst. Sie gefiel so aufserordentlich, dafs sie, wie Jos. Hüttenbrenner berichtet, zweimal wiederholt werden mufste, nicht viel weniger die ganze Musik, wie denn überhaupt Schubert sich diesmal eines freundlicheren Entgegenkommens zu erfreuen hatte, als dies bei seinen früheren dramatischen Versuchen der Fall war. Bereits machte sich nämlich eine Phalanx von Schubertianern bemerkbar, welche es als eine Ehrensache betrachteten, für den genialen Tondichter in die Schranken zu treten. Dagegen legte die öffentliche Kritik die harmonischen Freiheiten und Neuheiten, welche uns jetzt bei Schubert ganz besonders entzücken, damals vielfach als Bizarrerie aus. Natürlich, die Kritik müfste ja einmal eine starke Ausnahme von der Regel gemacht haben, dafs sie der Entwickelung der Kunst mehr hinderlich als förderlich ist, — ecce Mozart, Beethoven und Weber!

Auch Schuberts zweite grofse Oper »Fierrabras«, deren Textbuch 1822 im Auftrag der damaligen

Hoftheater-Administration Barbaja von Jos. Kugelwieser verfaſst wurde, ist weder vor noch unseres Wissens nach seinem Tode zur Aufführung gelangt. Auch dieses Werk leidet an der Hinfälligkeit des Textes, und ein Versuch, es auf der Bühne zu halten, würde aus diesem Grunde vergeblich sein, auch wenn man mit durchgreifenden Änderungen oder Kürzungen helfen wollte. Nur einer einzigen von Schuberts musikalisch-dramatischen Arbeiten sollte das Glück Leben und Ruhm verleihen, — leider wieder erst nach seinem Tode: wir aber wissen alle, welch ein Schmuckkästchen voll entzückender Melodieen wir an dem Einakter »Der häusliche Krieg« (von seinem Dichter, Castelli, »Die Verschworenen« betitelt) besitzen. Die erste Aufführung erlebte das anmutige Werk in Frankfurt a. M. am 29. Aug. 1861; dann folgte erst das Hofoperntheater in Wien dem guten Beispiel am 19. Oktober desselben Jahres, München (Hoftheater) im Jahre 1864.

Von der Niedergeschlagenheit, welche sich des Tonsetzers gerade in jener Zeit bemächtigte, als er eine Oper um die andere vergeblich an den Mann zu bringen suchte, giebt ein Brief, den er an den Professor Leopold Kugelwieser (den Bruder des Joseph K., welcher ihm den Text zu »Fierrabras« verfaſst hatte) schrieb, ein wahrhaft erschütterndes Zeugnis. Es heiſst in demselben: ».... Denke Dir einen Menschen, dessen glänzendste Hoffnungen zu nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bietet als höchstens Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist? Meine Ruh' ist hin,

mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr, so kann ich jetzt wohl alle Tage sagen, denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh', hoffe ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir neu den gestrigen Gram. So freude- und freundelos verbringe ich meine Tage, wenn nicht manchmal Schwind mich besuchte .... Leidensdorf (Kunst- und Musikalienhändler in Wien), mit dem ich recht genau bekannt geworden bin, ist zwar ein wirklich tiefer und guter Mensch, doch von so grofser Melancholie, dafs ich beinahe fürchte, von ihm mehr als zuviel in dieser Hinsicht profitiert zu haben; auch geht es mit meinen und seinen Sachen schlecht, daher wir nie Geld haben. Die Oper von Deinem Bruder (der nicht sehr wohl that, dafs er vom Theater weg ging) wurde für unbrauchbar erklärt, und mithin meine Musik nicht in Anspruch genommen. Die Oper von Castelli: Die Verschworenen ist in Berlin, von einem dortigen Kompositeur komponiert, mit Beifall aufgenommen worden. Auf diese Art hätte ich also wieder zwei Opern umsonst komponiert.«

Aus diesem Unglücksbrief, der jedem nicht ganz Gefühllosen das innigste Bedauern mit dem vom Schicksal hart verfolgten Tonsetzer erregen mufs, geht nebenbei sein tiefes Gemüt und sein Freundschaftsbedürfnis hervor, von welchem auch sein Lebensgang so manches rührende Zeugnis giebt. Dafs er keine von seinen Opern zur Aufführung bringen konnte, brachte ihm aufser der materiellen Not noch den fast noch gröfseren künstlerischen Nachteil, dafs ihm dadurch versagt war, ihre Wirkung auf die Zuhörer in dramatischer und musikalischer Richtung zu beobachten und

sich dadurch als dramatischer Komponist zu bilden, von Stufe zu Stufe als solcher zu steigen. Mozart genofs die praktische Schule des Theaters vom zwölften Jahre an; dem armen Schubert schlofs das Schicksal alle Thüren der Musentempel zu. Und doch deutet schon der starke Drang, Opern zu komponieren, der sich frühzeitig bei ihm entwickelte und trotz aller traurigen Erfahrungen kurz vor seinem Tode noch einmal regte, darauf hin, dafs er bei ähnlicher Erziehung, wie diejenige Mozarts war, auch ein grofser Opernkomponist geworden wäre, — an der Grundbedingung, der Melodie, hat es ihm wahrlich nicht gefehlt!

Indes scheint sein unleugbares dramatisches Talent, wie es sich im höheren Sinne in den schon genannten Liedern äufserte, mit grofsem Glück sich auf dem Gebiete der geistlichen Kantate geäufsert zu haben. Eine solche schuf er mitten in der gröfstenteils nutzlosen Beschäftigung mit abgeschmackten Operntexten in aller Stille, ohne dafs irgend jemand von seiner Umgebung etwas davon erfahren hätte, kurz bevor er die »Sakuntala« in Angriff nahm. Sie heifst »Lazarus oder die Feier der Auferstehung«, ist gedichtet von Aug. Hermann Niemayer (welcher, 1754 in Halle an der Saale geb., wie Schubert 1828 starb) und zerfällt in drei Abteilungen, von Schubert »Handlungen« genannt. Der Schlufs des zweiten Teils und der ganze dritte fehlen, vermutlich hat diesen Schubert eben nicht komponiert. Da mir das Werk noch nicht bekannt ist, sei hiermit *Kreissle's* Urteil darüber in folgendem kurz zusammengefafst: In der ganzen Tondichtung nimmt, der Textanlage entsprechend, der ariose Gesang eine hervorragende Stellung ein, und bewundernswert ist die Meisterschaft, womit Schubert,

den Strom der ihm stets zufliefsenden Melodie bändigend, dem Geiste der Asketik, von dem die Dichtung ausgeht, durch feine recitativisch-ariose Behandlung Rechnung trägt (also gleichsam prophetisch den modernen Sprechgesang vorbedeutend). Ein tief ergreifendes Tonstück ist die grofse Scene, in welcher Jemina, die auferweckte Tochter des Jairus, welche der Dichter sehr sinnreich in die Handlung eingeführt hat, dem Lazarus zu seinem Troste Zeugnis von ihrem Tode, ihrer Himmelfahrt und Auferstehung giebt. Von erhabener Wirkung ist auch die kurze Grabmusik mit ihren dumpf dröhnenden Posaunen, womit der zweite Teil beginnt. Die Kulmination dramatischer Äufserung, vielleicht in Schuberts ganzem Schaffen, ist der Recitativ-Gesang und die darauffolgende Arie des unruhig zwischen Gräbern irrenden Sadducaeers Simon.

Es ist eingangs betont worden, dafs niemals der Tod eine so empfindliche Lücke in die Entwickelung unserer Tonkunst rifs, als indem er unseren Schubert, der seit Beethovens (um ein Jahr früher erfolgtem) Heimgang ihr berufener Führer war, diesem Erdenleben allzu früh entrifs. Diese Behauptung ist unwiderleglich dadurch dokumentiert, dafs seine erstaunliche Produktionskraft gerade in seinem Todesjahre ihren Höhepunkt erreichte, und zwar mehr in qualitativer Hinsicht, indem die Kompositionen dieses Jahrgangs die meisten früheren an Intensität des Inhalts übertreffen. So gehören diesem Jahre aufser vielen Kirchensachen die wunderbare grofse C-dur-Symphonie, Mirjams Siegesgesang, das C-Quintett und aufser vielen anderen Liedern ein Teil der als »Schwanengesang« erschienenen Sammlung an. Berücksichtigt man da-

bei, dafs auch das Vorjahr ein reich gesegnetes war, indem es an Instrumentalwerken die Streichquartette D-moll und G-dur, an Liedern die »Nachthelle« und die ganze »Winterreise« brachte, so ist der daraus entspringende Gedanke, dafs der grofse Genius gerade zur Zeit mächtigsten Entfaltung jäh dahingerafft wurde, ein geradezu niederschmetternder. Im Todesjahre war es auch, dafs der bescheidene und in Verfolgung seiner materiellen Lage schwerfällige Künstler sein erstes und leider einziges Konzert, selbstverständlich mit eigenen Kompositionen, gab, im Saale des Musikvereins am 26. März 1828. »Der Saal war überfüllt und der Erfolg (der leider nicht genannten Kompositionen) ein so glänzender, dafs die Wiederholung des gelungenen Versuches zu gelegener Zeit beabsichtigt wurde.« Das Schicksal aber sprach sein Donnerwort: »Zu spät!« Die beiden nachfolgenden Schubert-Konzerte hatten nur mehr den Zweck, durch ihren Ertrag die Kosten für sein Grabmal zu decken. Ebenso schmerzlich erging es ihm mit dem Verlag seiner Werke. Die Anträge auswärtiger Verleger, wie H. A. Probst in Leipzig und J. B. Schotts Söhne in Mainz drängten sich in sein Sterbejahr zusammen; mit der wohlbegründeten Hoffnung, in absehbarer Zeit ein gutsituierter Mann zu werden, ging er, nicht ohne selbst im September 1828 noch (bezüglich seiner »Winterreise«) eine bittere Enttäuschung zu erleben, seinen letzten Tagen entgegen. Am 6. dieses Monats schreibt darüber sein Freund Jenger einer Frau in Graz, welche Beide zu einem Ausflug dorthin eingeladen hatte: ».... Gestern Abends habe ich ihn endlich im Burgtheater getroffen und kann ich Ihnen, liebe gnädige Frau, sagen, dafs Freund Schwammerl (diesen

Spitznamen mufste er sich wegen seiner Dickleibigkeit gefallen lassen) in kurzer Zeit eine Besserung seiner Finanzen erwartet und mit Zuversicht darauf rechnet, und sobald dies geschehen, er auch unverzüglich Ihrer gütigen Einladung folgen und mit einer neuen Operette (ein letztes Projekt!) bei Ihnen in Graz anlangen wird.« Der Ausflug mufste aber aufgegeben werden, denn der »Winterreise« zweiter Teil, welcher aus der Klemme helfen sollte, war fertig geworden, ohne dafs das bedeutende Werk Schuberts finanzielle Ebbe abgeholfen hatte. Und noch im Oktober erhielt er von J. B. Schotts Söhnen einen jener Absage- und Ausredebriefe, womit Verleger oft nicht verlegen sind; er mag den bereits Kränkelnden nicht sonderlich aufgerichtet haben.

Eine Biographie Schuberts, welche ähnlich wie O. Jahns »Mozart« die allmähliche künstlerische Entwickelung des Tondichters unter sichtender Berücksichtigung aller bestimmenden Verhältnisse erschöpfend darstellte, ist zur Zeit noch nicht geschrieben. Das in Erforschung und Zusammenstellung der wichtigsten Daten hochverdiente Buch *Heinrich von Kreissle's* hat zwar den grofsen negativen Vorzug, dafs es sich aller poetisch oder gemütvoll gefärbten Phantasien enthält, wie sie bald nach Schuberts Tode in Zeitungen dem Publikum geboten wurden: die biographische Aufgabe jedoch, welche darin bestände, dafs sowohl die einzelnen Schöpfungen des Tonkünstlers als das Gesamtresultat seines Strebens und Arbeitens mit den Einflüssen seines Lebensganges in fühlbaren Zusammenhang gebracht wären, ist nicht in völlig befriedigender Weise erfüllt worden. Freilich entschuldigt hier

sehr viel die aufserordentliche Schwierigkeit, in einem Leben, »in welchem es nicht Berg und Thal, sondern nur gebahnte Fläche gab«, die Etappen der geistigen Entwickelung herauszufinden und zu markieren, — wie es aufserdem ganz unmöglich ist, dieses Leben interessant und bedeutend erscheinen zu lassen. Nicht bei jedem Tonkünstler ist eine regelmäfsige Entwickelung vom Anfängertum zur Meisterschaft nachzuweisen. Mendelssohn hat fast gröfser angefangen als geendet. So giebt auch der Komponist, dessen ersterschienenes Werk der »Erlkönig« war, dem ästhetischen Forscher unlösbare Rätsel auf. Entnehmen wir der jedenfalls mit Fleifs und Wahrheitsliebe nach einem reichen authentischen Quellenmaterial gearbeiteten Buche *von Kreissle's* das Wichtigste über Schuberts Leben.

Franz Schuberts Vater war der Sohn eines Bauers und Ortsrichters in Mährisch-Neudorf. Der Studien halber von dort nach Wien gekommen, trat er im Jahre 1784 bei seinem Bruder Carl — Lehrer in der Vorstadt Leopoldstadt — als Gehilfe ein und wurde zwei Jahre darauf als Schullehrer bei der Pfarre zu den heil. 14 Nothelfern angestellt. Seine erste Ehe mit Elisabeth Fitz, einer Wiener Köchin aus Schlesien, war mit 14 Kindern gesegnet, von denen nur 5, nämlich: Ignaz, Ferdinand, Carl, Franz und Therese, am Leben blieben. *Franz Peter Schubert*, der jüngste der vier Söhne, wurde am 31. Januar 1797 zu Wien in der Vorstadt Himmelpfortgrund, Pfarre Lichtenthal, geboren. Die Kinder- und Knabenzeit bis zu seinem 11. Jahre verlebte er im väterlichen Hause unter den beschränkten Verhältnissen, welche die Existenz eines mit zahlreicher Familie gesegneten Schullehrers zu kennzeichnen pflegen. Seine Neigung zur Musik

machte sich in den frühesten Zeiten und bei den geringsten Anlässen bemerkbar. Besonders gerne schloſs sich der Knabe einem Tischlergesellen an, der, ebenfalls ein Schubert und Verwandter des Hauses, ihn öfters in eine Klavierwerkstätte mitnahm. Auf den daselbst befindlichen Instrumenten und dem abgenutzten Klavier im elterlichen Hause machte Franz ohne alle Anleitung seine ersten Exerzitien durch, und als er später als 7jähriger Knabe eigentlichen Musikunterricht erhielt, stellte es sich heraus, daſs er das, was der Lehrer ihm beibringen wollte, schon vorweg sich angeeignet hatte. Dieser erste Lehrer, Chorregent *Holzer* in Lichtenthal, versicherte mit Freudenthränen, nie einen solchen Schüler gehabt zu haben: »Wenn ich ihm was Neues beibringen wollte, hat er es schon gewuſst, folglich habe ich ihm eigentlich keinen Unterricht gegeben, sondern mich bloſs mit ihm unterhalten und ihn stillschweigend angestaunt.« Als Holzer ihn einmal ein gegebenes Thema durchführen hörte, kam er auſser sich und rief entzückt aus: »Der hat doch die Harmonie im kleinen Finger!« Auch sein ältester Bruder Ignaz, der ihm die Anfangsgründe im Klavierspiel beibringen wollte, bezeugt: »Ich war erstaunt, als er kaum nach einigen Monaten mir ankündigte, daſs er nun meines ferneren Unterrichts nicht mehr bedürfe und er sich schon selber forthelfen wolle. Und in der That brachte er es in kurzer Zeit so weit, daſs ich ihn selbst als einen mich weit übertreffenden, nicht mehr einzuholenden Meister anerkennen muſste.« Nach Mozart war er demnach der nächst Frühreife. Im 11. Jahre konnte er bereits als Gesangssolist und Violinspieler auf dem Chor der Lichtenthaler Pfarrkirche zu allgemeiner Zufriedenheit verwendet

werden. Im Oktober 1808 wurde er nach einer vor den Hofkapellmeistern *Antonio Salieri* und *Jos. Eybler* rühmlich bestandenen Probe als Sängerknabe in die Hofkapelle und als Zögling in das Stadtkonvikt aufgenommen, und da er auch die Violine ziemlich fertig spielte, zugleich dem sogenannten kleinen Konviktisten-Orchester zugeteilt, welches Werke von Haydn, Mozart und dem damals noch mit verwunderten Blicken angesehenen Beethoven in fast täglichen Übungen einzustudieren hatte. Von diesen Orchesterstücken machten namentlich einige Adagios aus Haydn'schen Symphonien und Mozarts Gmoll-Symphonie auf den ernsten, gegen seine Umgebung nicht sonderlich freundlichen Knaben tiefen Eindruck, der sich aber beim Anhören Beethovenscher Symphonien sofort zum Entzücken steigerte. Bald rückte er in dem kleinen Orchester durch sein Talent zur ersten Violine vor und gewann durch seinen künstlerischen Ernst Einfluſs auf dasselbe, infolgedessen ihm auch für den Fall der Abwesenheit des Dirigenten Pruczizka die Leitung an der ersten Violine übertragen wurde. Gleichzeitig war aber auch in dem 13jährigen Knaben der Schaffenstrieb mit unwiderstehlicher Gewalt erwacht, und es fehlte nur an Notenpapier, die zuströmenden Gedanken festzuhalten. Eine gütige Hand (wahrscheinlich seines Mitschülers Jos. Spaun) sorgte dafür, und der Verbrauch davon wurde ein ganz auſserordentlicher. Sonaten, Messen, Lieder, Opern, Symphonien lagen, nach dem Zeugnis von Gewährsmännern, zu jener Zeit bereits vor, doch vertilgte er das Meiste davon als bloſse Vorübung. Mit »Hagars Klage«, dem ersten Gesangsstück, welches er als 14jähriger Knabe am 30. März im Konvikt niederschrieb, erregte er die Aufmerk-

samkeit Salieris in solchem Grade, dass dieser die weitere Pflege des seltenen Talents durch Unterricht im Generalbaſs bei Pruczizka sofort veranlaſste. Indessen ging es mit dem Komponieren rüstig weiter, selbst heimlich in der Schule, und es konnte nicht ausbleiben, daſs deren Segnungen an Schubert nicht sonderlich bemerkbar wurden, denn während des Unterrichts entstanden Ouvertüren und ganze Symphonien. Nur im ersten Jahrgang soll er sich guter Zeugnisse erfreut haben, in den folgenden wurden Nachprüfungen notwendig. Pruczizka aber fand, wie die früheren Musiklehrer des genialen Knaben, daſs sein Schüler schon alles wisse. »Der hat's von Gott gelernt«, sagte er. Die Folge davon war, daſs Salieri bald darauf selbst die Ausbildung des ungewöhnlichen Talentes zu leiten begann, v. Kreissle meint: »Es unterliegt keinem Zweifel. daſs Schubert aus Salieri's Unterricht jenen Nutzen gezogen hat, welchen jeder hochbegabte Schüler aus den praktischen Anweisungen eines in der musikalischen Kunst seit einem halben Jahrhundert herangebildeten und schaffenden Meisters immerdar schöpfen wird.« Das ist sehr allgemein gedacht und gesprochen. Worin aber dieser Unterricht eigentlich bestanden haben mag, ist bis heute noch ein dunkler Punkt. Eine nutzbringende Beeinflussung des Schülers durch den Meister auf demjenigen Gebiete, auf welchem allein Letzterer von maſsgebender Bedeutung (als Gluck-Schüler) war, hat, wie schon hervorgehoben, nicht stattgefunden. Wir erfahren nur, daſs Salieri mit Schuberts Kompositionsweise und namentlich mit den dichterischen Vorwürfen, die er wählte, nicht ganz einverstanden war; daſs er verlangte, Franz solle von seinen Versuchen, Goethische und Schillersche Verse zu kom-

ponieren, ablassen, mit seinen Melodien haushalten, bis er reifer sein werde, und sich dafür an italienischen Stanzen üben; dafs er aber das aufserordentliche Talent seines Schülers anerkannt und, als dieser ihn wieder einmal mit verschiedenen Kompositionen überrascht hatte, ausgerufen habe: »Der kann doch alles; er ist ein Genie! Er komponiert Lieder Messen, Opern, Streichquartette, kurz alles, was man will.« Hinwiederum hielt auch das dankbare Gemüt Schuberts das Andenken des Lehrers bis an sein Lebensende hoch in Ehren, was einige Aufzeichnungen in seinem Tagebuch und das zu Ehren der Jubelfeier Salieris von Schubert selbst verfafste Festgedicht bezeugen. Im Jahre 1813 verliefs er teils wegen Eintrittes der Mutation, teils auch, weil er sich einer Wiederholungsprüfung hätte unterziehen müssen, den Konvikt, in welchem er 5 Jahre lang verweilt und unendlich mehr komponiert als — studiert hatte. Auf Wunsch seines Vaters übernahm er im Jahre 1814 in dessen Schule das Amt eines Gehilfen, das er durch drei Jahre zwar mit innerem Widerstreben, aber trotzdem mit Pflichttreue und Eifer versah. Um so erstaunlicher erscheint während dieser Zeit seine Produktivität, welche im genannten Jahre aufser der Messe in F. (zur Säkularfeier der Lichtenthaler Pfarrkirche) und der Oper »Des Teufels Lustschlofs« eine Menge Instrumentalwerke, u. a. die drei Streichquartette in B- und Ddur und in C moll, eine grofse, leider nicht ganz vollendete vierhändige Sonate in C moll, im nächstfolgenden aber verschiedene Balladen, darunter den »Erlkönig«, mehrstimmige Gesänge, die Messe in G, einige Sonaten, die Symphonien in B und D und nicht weniger als sieben Opern (siehe oben) zu Tage förderte.

Aus der qualvollen Lage eines armseligen Schulgehilfen, die er drei Jahre mit stoischer Geduld ertrug, suchte er sich zu retten, indem er um eine Lehrerstelle an der im Dezember 1815 in Laibach eröffneten Musikschule konkurrierte. Er erhielt die Stelle nicht, trotz eines glänzenden Zeugnisses von Salieri, denn dieser hatte (wie es scheint, hinterrücks) einen gewissen Schaufl als den für dieselbe tauglichsten vorgeschlagen. Doch erlöste ihn sein nachmaliger intimer Freund, der 18jährige Studiosus *Franz von Schober,* indem er ihn, schon länger für seine Kompositionen begeistert, in seine Wohnung an der Landskrongasse aufnahm. Aber auch dieses Assyl genoſs er kaum ein halbes Jahr, indem für einen älteren Bruder Schobers, der Offizier war, Raum geschaffen werden muſste. Durch *Jos. Spruns* Vermittelung fand Schubert nun Aufnahme bei *Mayrhofer.* Beide Freunde, welche den gröſsten Einfluſs auf den genialen Musikus zeitlebens ausübten und Dichter vieler seiner schönsten Lieder wurden, unterstützten ihn nunmehr abwechselnd durch ihre Gastfreundschaft. Sein Schaffen im Jahre 1816 ist durch Kantaten, die Messe in C-, die Symphonien in B- und C moll, die Oper »Die Bürgschaft«, mehrstimmige Gesänge und Lieder markiert. Als neue Freunde näherten sich ihm die Brüder *Anselm* und *Joseph Hüttenbrenner,* ersterer selbst Komponist, letzterer Musikdilettant, und *Jos. Chahy* (Staatsbeamter), ein fertiger Klavierspieler. Vom Lektionengeben, wie Mozart und Beethoven, ein abgesagter Feind, entschloſs er sich doch schon im Jahre 1818 eine Stelle als Musiklehrer beim Grafen *Johann Esterházy* anzunehmen, wobei er den Winter in der Stadt, den Sommer auf des Grafen Landgut Zelász in Ungarn zuzu-

bringen hatte. Das Zusammenleben mit dieser ebenso freundlichen als durchaus musikalischen Familie, welche alsbald Schuberts volle Bedeutung erkannte, bildet einen der vom Schicksal ihm spärlich gewährten Lichtpunkte. Viele seiner vorzüglichsten Werke wie z. B. das Quartett »Gebet vor der Schlacht«, entstanden durch Anregung in diesem Hause. Im Jahre 1819 mufste Schubert das Gewitter des Rossini-Paroxismus über sich ergehen lassen, gegen den er sich aber gar nicht so energisch stemmte, als von seiner deutschen Musikernatur zu erwarten gewesen wäre; im Gegenteil bekannte er neidlos, dafs er dem Maëstro Vieles, namentlich im »Instrumentieren«, abgelernt habe. Leider ward durch die glänzende Erscheinung am Theaterhimmel seine Hoffnung, den bereits zur Aufführung censurierten »Fierabras« auf der Bühne zu sehen, vereitelt. In demselben Jahre machte Schubert, ohne Zweifel durch einen wohlmeinenden Ratgeber dazu angeregt, einen vergeblichen Versuch, den Altmeister *Goethe* durch Übersendung einiger von ihm komponierter Lieder desselben: »An Schwager Kronos«, »An Mignon« und »Ganymed« auf sich aufmerksam zu machen. Goethe, der sich nun einmal in die viel einfachere Weise seines Freundes Zelter (den Beethoven den »deutschen Reichskomponisten« nannte) eingelebt hatte, verstand eben Schuberts Romantik und Empfindungstiefe nicht (so meint v. Kreissle und kann damit auch recht haben, ob aber die überschickten Lieder dem Dichter überhaupt zu Gehör gebracht wurden, ist auch noch eine Frage). v. Kreissle bestätigt dies, indem er sagt: »aufserdem mochte der alte Herr prinzipiell derartige Zusendungen, welche täglich an ihn gelangten, ad acta legen, namentlich wenn sie von

unberühmten Leuten herrührten, — eine Antwort auf das sehr submisse Schreiben Schuberts ist nicht erfolgt, und nirgends hat Goethe des Komponisten mit einer Silbe erwähnt.

Von dieser Zeit bis 1826 glitt sein Leben, das innerlich fort und fort in rastlosem Schaffen auf allen Gebieten der Tonkunst aufging, äufserlich aber ein fortgesetzter bitterer Kampf ums Dasein war, ohne Hoffnung auf eine Veränderung in materieller Beziehung dahin, bis er endlich — wahrscheinlich wieder von wohlwollenden Freunden aufgestachelt — im Jahre 1826 den Mut fafste, als Bewerber um die Stelle eines Vicekapellmeisters an der Kaiserl. Hofkapelle in Wien aufzutreten. Aber mit Entschliefsung vom 22. Januar 1827 ernannte der Kaiser den Hoftheaterkapellmeister *Jos. Weigl* zum Vicehofkapellmeister mit dem Gehalte von 2000 fl. und 200 fl. Quartiergeld. Damit waren Schuberts Hoffnungen auf Gründung einer sicheren Existenz und einen ihm passenden Wirkungskreis, der eben seine Kräfte durch den Dienst nicht zu sehr in Anspruch genommen hätte, mit Einem Schlag vernichtet. Als er davon hörte, soll er gesagt haben: »Gerne hätte ich diese Stelle erhalten mögen; da sie aber einem so würdigen Mann wie Weigl verliehen wurde, mufs ich mich wohl damit zufrieden geben.« Eine andere Aussicht auf Anstellung, nämlich als Dirigent am Kärnthnerthor-Theater, soll nach dem nicht ganz zuverlässigen Bericht Schindlers durch seinen Eigensinn, (wahrscheinlicher: berechtigten Stolz) gegenüber einer Sängerin, nach anderen durch Intriguen vereitelt worden sein. Wie dem sei, so ist anzunehmen, dafs er sich in der Stelle nicht lange behauptet haben würde, da ihm die dazu nötigen Eigenschaften

fast durchweg fehlten, und sein rastlos schaffender Geist ihn in der genauen Erfüllung seiner Amtspflichten gewifs nicht gefördert hätte. Noch kurz vor seinem Ende im Herbste 1828 lud ihn sein Freund *Franz Lachner*, der in Pest seine Oper »Die Bürgschaft« zu leiten hatte, dringend ein, dahin zu kommen und der Première beizuwohnen. Aber Schubert antwortete nicht und kam nicht, erlebte also nicht die erste Aufführung dieses frühen Werkes. Nachdem diese vorüber war, reiste Lachner nach Wien zurück, besuchte dort den Freund, der bereits drei Wochen krank darniederlag. Es waren die letzten Stunden ihres Zusammenseins; in Darmstadt erhielt Lachner die Nachricht von Schuberts Tode.

An welcher Krankheit der grolse Tondichter eigentlich starb, wird aus Kreissles Darstellung nicht recht klar; am ehesten war es nach dem letzten Konsilium der Ärzte das »Nervenfieber« (heute Typhus genannt), welches ihn dahinraffte. Die Trauer um ihn war, zunächst in Wien, sehr grofs. In das zu jener Zeit übliche Gewand eines Einsiedlers gekleidet, den Lorbeerkranz um die Schläfen gewunden, das Antlitz unentstellt, mehr einem Schlafenden gleichend, lag Franz auf der Bahre, die sich im Verlauf des ersten Tages mit Kränzen reicher und reicher zu schmücken begann.

Wie sehr der ihn umgebende Kreis von jungen, meist dem Junggesellenstande angehörenden Freunden, zu welchen, aufser den schon genannten Fr. Schober, Ans. Hüttenbrenner und J. B. Jenger, Moritz von Schwind, Ed. Bauernfeld, Leop. Kugelwieser, Jos. Senn, der Dichter Mayrhofer und andere gehörten, als Künstler erkannte und verehrte, be-

zeugt am schönsten folgende Strophe aus einem längeren Gelegenheitsgedicht von Rusticocampius auf den Tondichter:

»Wer reitet so spät durch Nacht und Wind!
Es rauschen der Töne Wogen;
Bald, ach! ist der Vater mit seinem Kind,
Dem Lied, zum Vater gezogen!«

»Zu früh!« Das ist es, was wir Alle beklagen.

Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Musikalisches Magazin.
Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte,
über Musiker und ihre Werke.
Herausgegeben von
Prof. Ernst Rabich.

Heft 5.

Kurzgefasste Darstellung

der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes

für Chor, Soli und Orchester.

Von

Prof. Emil Krause.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1902

Preis 1 M.


DREXEL MUSICAL LIB FUND
NEW YORK LIB RY

Kurzgefasste Darstellung

der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes

für Chor, Soli und Orchester.

Von

Prof. Emil Krause.

Musikalisches Magazin, Heft 5.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1902

Frau Julia Thôrl

in Verehrung

zugeeignet.

Inhalt.

I.

Passion und Oratorium bis zu Händel.

Eine kurzgefaſste geschichtliche Skizze der Entwicklung, Weiterbildung, Blütezeit und des Verfalles des Oratoriums und der zu demselben gehörenden Passion mit dem Übergang des Oratoriums in das moderne Konzertwerk zu geben, ist eine um so schwierigere Aufgabe, als dieses sehr weite Gebiet sich nicht leicht in gedrängter Abfassung behandeln läſst. Die umfangreichen Werke bewährter Historiker und Musikschriftsteller geben zwar hiervon ein klares Bild, aber an einer prägnant gefaſsten kurzen Darstellung fehlt es noch. Sie soll auf Grund des vorhandenen Materials und gestützt auf eigene Erfahrungen und Untersuchungen im Nachstehenden geboten werden.

Die Teilung in 3 Abschnitte erscheint geeignet. In den ersten wird der Entwicklung und Weiterbildung bis zum ersten Höhepunkte in *Sebastian Bach* gedacht. Daſs die zweite Abteilung sich ausschlieſslich der oratorischen Komposition *Händels* in ihrer Vielgestaltung zuwendet, erklärt sich von selbst. Der dritte Abschnitt soll den Verfall des Oratoriums darlegen und Hinweise geben auf das in unserer Zeit so reich entfaltete moderne Konzertwerk.

Der Passion wie dem Oratorium gingen (wie auch der Oper) die Mysterien (Religionsspiele)

vorauf. Diese, welche (anfangs von der Geistlichkeit gepflegt) durch den Volksgesang Allgemeingut geworden waren und von ihrem unverkennbaren Wert hatten einbüfsen müssen, wurden auf öffentlichen Märkten auf einer eigens dafür errichteten Schaubühne vorgeführt. Der Beginn der Mysterien wie der Passionen reicht bis in die früheste Zeit zurück. Diese kirchlichen Dramen gelangten überall in der Christenheit zur Aufführung. *Schletterer* berichtet in seinem Werke: »Das deutsche Singspiel« (Augsburg 1863, S. 165) über einen vermutlich von dem syrischen Diakon *Ephraim* gedichteten Wechselgesang zwischen Maria und den heiligen drei Königen, der sogar schon aus dem vierten Jahrhundert stammen soll. Aufserordentlich interessant ist die von *Pichler* in seiner Abhandlung »Über das Drama des Mittelalters in Tirol« (Innsbruck 1850) gebotene Wiedergabe des Inhalts einer im Archiv zu Sterzing (Tirol) aufgefundenen alten Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der Musik fiel nicht der Hauptanteil anheim, vielmehr wurde eine fesselnde scenische Darstellung erstrebt. Die Mysterien behandelten recht oft die Leidensgeschichte Jesu (siehe *Schubiger* »Musikalische Spezilegien«), daneben bediente man sich alttestamentarischer Stoffe, doch wählte man auch weltliche, in die damalige Zeit fallende Begebenheiten. Etwa von 1200 an datiert der Gebrauch, während der Charwoche die Leidensgeschichte in episch-dramatischer Form aufzuführen, indem man einen Sänger für die Erzählung des Evangelisten, einen zweiten für die Reden Christi und endlich einen dritten für alle übrigen in der Aktion vorkommenden Personen bestimmte. Das Volk wurde durch den Chor vertreten. Im Laufe des 16. Jahrhunderts wurde häufig der ganze Text

des Evangeliums für mehrstimmigen Chor durchkomponiert oder von der Gemeinde selbst in Liedform abgesungen. Nach und nach traten auch kunstreich gesetzte Choräle hinzu. *Otto Kades* wertvolle Arbeit »Ältere Passionsmusiken bis zum Jahre 1631« (Gütersloh, Bertelsmann 1893) bringt, ergänzt durch Musikbeispiele, eine Reihe älterer Passionen. Man findet hier umfassende Belehrung. *Kade* bezeichnet in dem genannten Werke die erzählende, mehrstimmige, motettische Form als Gruppe A und bringt zuerst 10 lateinische Passionen, beginnend mit der Matthäus-Passion von *Jacobus Obrecht* (komp. vor 1505), der eine Passion von *Johannes Galliculus* (komp. 1538) u. a. folgen. Dann folgen 14 deutsche Passionen derselben Art. Als Gruppe B giebt der Verfasser die auf mehrere Personen verteilte dramatische Form und erwähnt davon ebenfalls eine lange Reihe wertvoller Werke. Von diesen letzteren sei hier der Johannes-Passion von *A. Scandellus* (komp. vor 1561) als eines ausgezeichneten Werkes besonders gedacht. *Kades* Beleuchtung dieser Passion beweist, daſs schon bei *Scandellus* die ersten Anfänge der durch *Schütz* und besonders *Bach* so reichen Ausgestaltung des erhabensten Dramas, das die Welt zu verzeichnen hat, zu finden sind.

Dr. *Kretzschmar* giebt in seinem wertvollen »Führer durch den Konzertsaal«, Teil II, eine Reihe bemerkenswerter Werke von folgenden Autoren an: *Luc. Lossius* (1570), *Matth. Ludecus* (1588), *C. Stephani* (1570), *N. Selneccer* (1587), *Vopelius* (1681), *Th. Mancinus* (1620), *Obrecht* (1638), *Joh. Galliculus*, *Balth. Resinarius* (1544), *Cyprian de Rore* (1557), *J. v. Burgk* (1568 und 1597), *L. Daser* (1578), *Jac. Gallus* (1587), *F. Machold* (1593), *B. Gesius*

(1607), *Chr. Demantius* (1631), *Orlando Lasso, Jac. Reiner, A. Scandellus, Joh. Walther* (1552), *Keuchenthal* (1573), *S. Besler* (1611), *M. Vulpius* (1613), *Chr. Schultz* (1653).

Die erste Blütezeit der Passion verdanken wir *Heinrich Schütz* (1585—1672), doch gingen seinen Werken (die schon auf *J. S. Bach* hinweisen), wie gezeigt, eine ganze Reihe wichtiger tonkünstlerischer Erzeugnisse voran. 1534 waren schon von verschiedenen Autoren in Paris Passionen mit lateinischem Bibeltext bekannt. Eine zweite Sammlung erschien vier Jahre später mit Beiträgen von *Ludw. Senfl* (1500), *Walther* (1496—1570), *Isaac* (1500), *Stolzer* (1490—1520) und manchen anderen. Auch in den Jahren 1565, 1578, 1588, 1594 und 1622 wurden viele Passionsmusiken geschrieben.

Heinrich Schütz ist der Altmeister der protestantischen Kirchenmusik. Für die Nachwelt ist sein thatenreiches Wirken von unschätzbarem Werte geblieben. Man kann ihn im Hinblick auf seine grofsen Verdienste um die deutsche Musik mit vollem Recht den »Vater« derselben nennen, umsomehr, da sich seine Kompositionen, die in einer stattlichen Gesamtausgabe (Leipzig, Breitkopf & Härtel) vorliegen, auf viele Zweige der Tonkunst, auf Kirchen-, Konzert- und Theatermusik erstrecken. In der trüben Zeit des dreifsigjährigen Krieges war er es, der die vaterländische Kunst trotz aller sie von aufsen empfindlich bedrohenden nachteiligen Einflüsse am Leben erhielt. Von grofser Wichtigkeit für das Gedeihen der deutschen Musik und dabei bedeutsam für ihre Weiterentwicklung war die Einbürgerung des zu Ende des 16. Jahrhunderts in Italien entstandenen dramatischen Stils in dieselbe, die wir *Schütz* verdanken. Seine heute nicht nur

historisch interessanten, sondern vor allem künstlerisch hervorragenden Werke in Kürze zu beleuchten, ist unmöglich. Die ersten Verdienste um die Verbreitung der Passionen von *Schütz* erwarb sich *Carl Riedel*, der zu Anfang der 1870er Jahre eine Ausgabe von »Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz« und Auszüge aus den vier Passionen, »Historia« benannt, veröffentlichte. Diese hochbedeutsamen Werke, die in der von *Ph. Spitta* redigierten Gesamtausgabe in ihrer originalen Gestalt vorliegen, gelten, wie die »Psalmen Davids« und die »Symphoniae sacrae« als *Schütz*' bedeutendste Schöpfungen.

Das erste von *Schütz* für die Passionszeit geschriebene Werk ist die »Historia von der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres Erlösers und Seligmachers Jesu Christi« (aus dem Jahre 1623). Diesem folgten 1645 »die sieben Worte«. Die erstgenannte Komposition ist wichtig, weil *Schütz* gegen die früheren Passionsmusiken neue Bahnen zur Weiterbildung dieser Kunstgattung anregt und auch schon zum Teil mit Entschiedenheit verfolgt. Der Evangelist singt freilich noch durchweg im Kollektenton, doch geht sein Recitativ schon manchmal, vornehmlich bei Schlüssen, ins Arioso über. Die andern Personen singen mehrstimmig in kunstreicher Führung zum Generalbaſs.

Bedeutender in der gesamten Anlage und künstlerischen Abrundung ist das kleine Werk »die sieben Worte«. Die protestantische Gemeinde singt hier ihre Chöre im Motettenstil, breit und interessant durchgeführt, auch treten herrliche Zwischenspiele (Sinfonien) auf. Die Reden Christi wie die Recitative des Evangelisten erscheinen im ariosen Stile einstimmig, erst bei der Sterbescene wird der

Gesang des Evangelisten von mehrstimmigem Chor aufgenommen; die ganze Menschheit nimmt Teil an den letzten Leiden unseres Erlösers. Zu den Reden Christi hat *Schütz* die Begleitung für Streichinstrumente ausgearbeitet, wogegen die Erzählung des Evangelisten und die der übrigen Personen zur Orgel gesungen wird. Dies weist prophetisch auf *Bach* hin, in dessen Matthäus-Passion der Gesang des Heilandes durch die über der Singstimme gehaltenen Akkorde der Streichinstrumente eine ideale Verklärung empfängt. *Schütz'* in jeder Weise wertvolle vier Passionen nach den Evangelien Matthäus, Markus, Lukas und Johannes fallen in die Jahre 1665—1666. Mithin hat *Schütz* die Leidensgeschichte unseres Heilandes im 80. und 81. Jahre seines für die Musik so ungemein thatenreichen Lebens komponiert. Erstaunenswert ist hier seine vielseitige, von dramatischen Elementen durchzogene Auffassung des grofsen Weltdramas. Die Chorsätze sind hehre Denkmäler der früheren Kompositionskunst. Mit der knappen Fassung derselben, wie mit der gleichen der Einzelgesänge verbindet sich eine Situationsschilderung, die in ihrer Art vorbildlich geblieben ist, trotzdem die Zeitrichtungen Mannigfaltigeres, besonders durch die Hinzuziehung einer lebendigeren Instrumental-Begleitung, gebracht haben. Nun, da die vier Passionen in Band I der Gesamtausgabe, genau nach den Original-Vorlagen, zur weiteren Kenntnis gelangt sind, und man durch die Vergleichung mit der s. Z. verdienstvollen *Riedel*schen Arbeit erkennen gelernt hat, wie bedeutend jede der vier dort zusammengezogenen Passionen, für sich allein betrachtet, dasteht, mufs man noch mehr als dies früher möglich gewesen, die Gröfse des hochbetagten Meisters bewundern,

dessen Musik gewissermaſsen prophetisch auf den noch gröſseren Nachfolger *Bach* hinweist. Daſs man bei der heutigen Aufführung dieser oder jener der Passionen die Chöre, welche sämtlich a capella geschrieben sind, von der Orgel oder auch von Streichinstrumenten (vielleicht auch abwechselnd) begleiten läſst, wird selbst der noch so strenge Historiker billigen. Die 1887 und 1890 von A. Mendelssohn (Leipzig, Breitkopf & Härtel) herausgegebenen Klavierauszüge (resp. Partituren) der Matthäus- und der Johannes-Passion haben die Verbreitung der genannten Werke gefördert. Der Herausgeber weist darauf hin, daſs die Matthäus-Passion die hervorragendste ist. Eingehendes über die Passionen von *Schütz* findet sich in einer bei Breitkopf & Härtel erschienenen Schrift »*Schütz'* Passionen« von Fr. Spitta, 1886.

Im Anschluſs an *Schütz* sei der Wirksamkeit des preuſsischen Kapellmeisters *Joh. Sebastiani* (geb. 1622) gedacht. Bei ihm kommen zuerst kunstmäſsig gesetzte geistliche Lieder vor, wogegen bei *Schütz* nur Anfänge von Choralweisen in den Schluſssätzen seiner Passionen auftreten. Ferner findet sich schon bei *Sebastiani* mehrfach eine ausgeführte Instrumentalbegleitung der Recitative durch Streichorchester.

Soweit die Passion. Das zwischen Kirchen- und Theatermusik stehende Oratorium, dessen erst seit ungefähr drei Jahrhunderten gebräuchliche Benennung von dem Worte »Oratorio« (Betsaal in der Kirche) herrührt, wählt seinen Stoff entweder aus den alttestamentlichen Vorgängen, aus der Geschichte, der Allegorie oder aus dem Reiche der Sagen- und Märchenwelt. Sein Inhalt spricht sich in episch-lyrischer Weise aus. Man unterscheidet

geistliche und weltliche Oratorien. Die ersteren behandeln vornehmlich einen biblischen, die letzteren einen weltlichen Stoff. Das Oratorium, das die Passionsmusik, die ihm voranging, in sich schliefst, bedarf, da es nur innere Vorgänge schildert, zu seiner Ausführung keiner scenischen Darstellung. Es ist ein ernstes, vornehmlich geistliches Drama, dessen Heimstätte entweder die Kirche oder der Konzertsaal, nicht die Bühne ist. Im Gegensatz zur Oper, deren Weiterbildung bis in die neueste Zeit hineinreicht, hatte das Oratorium seinen Höhepunkt bereits in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Es zerfällt, wie die Oper, je nach seiner Ausdehnung in zwei, drei, ausnahmsweise auch in vier Teile (Akte). Der epische, die Handlung führende Bestandteil des Werkes wird im Recitativ dem Erzähler, der lyrische in den Arien den einzeln auftretenden Personen, im Chor dem Volke übertragen. Beim Oratorium fällt der Tonkunst allein die Aufgabe zu, die Situation dem geistigen Auge zu veranschaulichen.

Wie die Oper, die sich zu Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz entwickelte, hat das mit der Passion ungefähr 300 Jahre früher in bescheidenen Anfängen ins Leben getretene Oratorium als Vorgänger hauptsächlich die aufserhalb des Gotteshauses gegebenen liturgischen Schauspiele zu verzeichnen. Die Fassung, wie sie bei *Händel* und *Bach* als Höhepunkt der Oratorien-Musik überhaupt sich zeigt, erhielt es jedoch erst ungefähr um 1550 in Italien, wo es sich in den beiden folgenden Jahrhunderten besonders entwickelte und ausbildete.

Das meiste Verdienst um diese Kunstgattung vornehmlich religiösen Inhalts erwarb sich zunächst

der Florentiner *Neri* (1515—1595), ein Geistlicher, der das Oratorium, dem er diesen Namen beilegte, zuerst 1551 in Rom einführte. Er verfafste die Dichtungen und liefs sie in Musik setzen, wobei ihn sein Freund, der päpstliche Kapellmeister *Giovanni Animuccia* (gest. 1571) in den Jahren 1551 bis 1571 unterstützte. Die Oratorienwerke *Neris*, die aus zwei Teilen bestanden, von denen einer vor, der andere nach dem Gottesdienste ausgeführt wurde, behandelten Episoden aus der biblischen Geschichte, die von einzelnen Stimmen, auch vom Chor gesungen wurden und grofses Aufsehen erregten.

Wesentliche Weiterentwicklung fand der den damaligen kurzen Chorsätzen anhaftende monotone Stil durch das Emporblühen des schon im 14. Jahrhundert bekannten und von der Mitte des 16. bis Ende des 17. Jahrhunderts sich reich entfaltenden Madrigals der Italiener, dem Liebesgedichte anmutig-weltlichen Charakters zu Grunde lagen.

Hatten bereits in allen europäischen Nationen vom 12. bis 16. Jahrhundert die der Passion verwandten Mysterien das Oratorium wie die Oper im allgemeinen vorbereitet, so geschah dies in Bezug auf den Chor durch das Madrigal. Von den wichtigsten Vertretern dieser Kompositionsgattung seien folgende, der letzten niederländischen und venetianischen Schule angehörende Meister genannt: *A. Willaert* (gest. 1562 in Venedig), *J. Arcadelt* (geb. 1514), *Giov. Gabrieli* (1557—1612), *L. Marenzio* (1550[60]—1599), *v. Ruffo* (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts), *A. Striggio* (1535—1584), *Palestrina* (1524—1594), *Orlandus Lassus* (1532—1594).

Der bemerkenswerteste Unterschied zwischen dem Madrigal und der Messe oder der Motette ist

neben der kürzeren Fassung und dem weltlichen Text noch der, dafs es weniger kontrapunktisch als jene umfangreichen Tonwerke gehalten ist. Gegenüber dem damals bereits ins Leben getretenen deutschen Chorlied, dem Choral, weist es die Selbsterfindung aller Stimmen auf, während im Choral eine schon vorhandene, also bekannte Melodie, als Cantus firmus, gleichviel, in welcher Stimme, den Tonsatz beherrschte. Von etwa 1512 an datieren die weltlichen mehrstimmigen deutschen Lieder, die das klangreiche, schöne italienische Madrigal zu schädigen drohten, um so mehr, da ihnen vom Ende des 16. Jahrhunderts an die Bezeichnung beigelegt wurde: »nach Art der Madrigale«. *Scandellus* in Dresden war angeblich der Erste, der 1565 die so entstandenen neuen Madrigale mit deutschem Text komponierte, womit diese Musikstücke weltlichen Charakters nach Deutschland verpflanzt wurden. Von den andern Ländern, in denen die Madrigal-Komposition reich gepflegt wurde, zeichnete sich England besonders aus. In London wurde sogar 1724 eine »Madrigal-Society« zum Zweck der Vorführung niederländischer und italienischer Madrigale gegründet. Viele englische Tonsetzer widmeten sich mit grofser Vorliebe diesen Schöpfungen, die noch heute neben denen der Niederländer und Italiener die Programme unserer Neuen so viel bietenden a capella-Konzerte zieren.

Die gegen das Jahr 1600 zuerst in Florenz beim Grafen *Bardi* im Verein mit andern verdienstvollen hochangesehenen Männern sich entwickelnde Oper brachte den ausgeprägteren recitierenden Stil und die Ausgestaltung der Madrigal-Komposition zu Chorsätzen, die mit Sologesängen vornehmlich recitierender Art abwech-

selten, — eine Neuerung, die auch dem Oratorium, das sich noch sehr wenig von der Oper unterschied, ein weiteres Gebiet eröffnete. Die um diese Zeit begonnene Übertragung der kurzen Chorsätze für Orgel oder andere der wenigen damals bekannten Instrumente bildete gewissermaſsen die Grundlage für die sich im Anfang des 17. Jahrhunderts in Venedig entwickelnde selbständige Instrumentalmusik, deren erste Verwendung sich bei den Oratorien und Opern in kurzen Ritornellen, sodann in kleinen Einleitungssätzen (den Vorgängern der Ouverture u. s. w.) aussprach.

Mit dem Bestreben, das altgriechische Drama wieder neu zu beleben, was den Impuls zur Opern-Komposition gab, entstand der schon erwähnte Einzelgesang (die Monodie) einer Singstimme mit accordlicher Begleitung. Hierzu gehört nächst dem Recitativ die Arie, deren freier, vom Kontrapunkt losgelöster Stil der Absicht, ein musikalisches Drama zu schaffen, sehr entgegenkam.

Hand in Hand mit der ersten Opern-Komposition ging die des Oratoriums. Ein eifriger Vertreter der Florentiner Opern-Bestrebungen, der Römer *Emilio del Cavalieri* (geb. um 1550), schrieb ein allegorisches Oratorium mit Recitativen »L'anima e corpo«, das im Februar 1600 zuerst in Rom im Betsaale der Kirche Santa Maria della Valicella auf einer dazu errichteten Bühne dargestellt wurde. Dr. Burney giebt in seiner »Geschichte der Musik« eine lesenswerte Beschreibung dieses hochinteressanten ersten Oratoriums.

Wie für die Oper war auch für die Weiterentwicklung des Oratoriums *Claudio Monteverdi* (1568—1643) durch seine freiere Harmonik, prägnante Deklamation und charakteristische Instru-

mentierung als geistvoller Tondichter von aufser-ordentlicher Bedeutung. Monteverdi hat kein Oratorium geschrieben, aber seine vielen Neuerungen in der Opernmusik wie die *Landis* (1630) konnten nicht ohne Bedeutung für das Oratorium bleiben. Nächst diesem sind es *A. Gabrieli* (1510—1586) und *Ludovico Grossi da Viadana* (1565—1644), letzterer durch seine »Geistlichen Konzerte«, deren Wirken die Oper wie das Oratorium vielseitiger gestaltete.

Auf Viadana, der in seinen geistlichen Konzerten für eine bis vier Singstimmen mit Basso continuo (Orgelbafs) der Imitation ein neues Feld eröffnete, folgten eine Reihe bemerkenswerter Nacheiferer, die zum Teil wieder andere Bahnen betraten. Zuerst dürfte wohl *Michael Praetorius* (1571 bis 1621), der vielseitige Bearbeiter der deutschen Volksgesänge, anzuführen sein, ferner ein deutscher, *Joh. Hieron. Kapsberger* (erste Hälfte des 17. Jahrhunderts), der in Rom lebte. Man kennt von letzterem, aufser vielen 1624 in Rom gedruckten mehrstimmigen Kompositionen nach Texten seines hohen Gönners Papst Urban VIII., zwei oratorische Werke, »Die Hirten zu Bethlehem« und die »Verklärung des heiligen Ignatius von Loyola«, Kompositionen, die aufser kurzen Instrumentalsätzen Recitative, Duette und mehrstimmige Chöre mit untergelegtem Bafs enthalten. Noch bedeutender als Kapsbergers sollen (nach Kretzschmar) die Werke von *V. Loreto* (um 1625) und D. *Mazzachi* (erste Hälfte des 17. Jahrhunderts) sein.

Carrissimis (1604—1674) Vervollkommnung der bisher im monodischen Stil gehaltenen Musik war namentlich für das Oratorium von Wichtigkeit. Nicht mit Unrecht hat man seine Oratorien als Vorläufer der Händelschen anzusehen. Seine von

1625—1670 geschaffenen Kompositionen (es sind vornehmlich weltliche Kantaten, Oratorien etc.) sind noch heute von bleibendem Interesse. Er schuf ein weniger steifes Recitativ, unterschied die Arie charakteristisch durch eine lyrische Grundstimmung von demselben und erfand für die Chorsätze eine Form, die sich wesentlich von der der Motette und des Madrigal unterschied und stellenweis vollständig von jener abwich. Vier seiner Oratorien, »Jephta« (das hervorragendste), »Iudicium Salomonis«, »Belsazar« und »Jonas«, erschienen im Neudruck 1869 als Band II der von Dr. Chrysander edierten »Denkmäler der Tonkunst«. (Bergedorf bei Hamburg.) J. Faiſst bearbeitete 1878 »Jephta«, der mit günstigem Erfolge dann wiederholt zur Aufführung kam. Carissimi bildete viele Schüler. Die bedeutendsten waren *Marc Antonio Cesti* (1620—1669) und *Al. Scarlatti* (1649—1725). Von weiteren in ihrer Art hervorragenden Komponisten des Oratoriums im 17. Jahrhundert sind noch anzuführen der von einem Legendenkranz umgebene *Al. Stradella* (1645—1681), der seiner köstlichen Musik wegen der Apollo unter den Tonkünstlern genannt wurde. Stradellas Bedeutung als Oratorienkomponist ist nicht zu unterschätzen; dies lehren seine beiden Oratorien »Johannes der Täufer« (1676) und »Susanna« (1681), über deren Inhalt Burney und Fétis Ausführliches berichten. Auch er erkannte, wie Carissimi, in der Bethätigung des Chors an der Situation eine Hauptaufgabe des Oratoriums.

Wie das Madrigal und die Motette einfluſsreich auf die Weiterbildung des Chorsatzes im Oratorium einwirkten, so die weltliche Kantate, deren erste Blüte der Anfang des 18. Jahrhunderts zeigt, auf den Sologesang. Hatten Viadana und Carissimi

in ihren Kirchen-Konzerten und andern Kompositionen den Chorsatz gehoben, so thaten dies, im Sologesang, in ähnlicher Weise die hervorragendsten Vertreter der weltlichen Kantate, unter denen *Al. Scarlatti, L. Rossi* (lebte um 1620 in Rom), *F. Gasparini* (1665—1737), *Em. d'Astorga* (1681 bis 1736), *Stradella*, auch *Carissimi*, *Händel* und *Bach* vornehmlich anzuführen sind. Die textliche Grundlage dieser Kantaten, die einen wichtigen Bestandteil der damaligen Haus- und Kammermusik bildeten, stand wesentlich gegen den tonkünstlerischen Inhalt zurück, der in vieler Beziehung, besonders im Gesange, wie in Bezug auf harmonische Schönheit, neue Grundlagen schuf, auf denen, unbeschadet des religiösen Grundcharakters der Werke, weiter fortgebaut werden konnte. Die gleichzeitig mit den Madrigalen ins Leben getretene vierstimmige Kantate, in der der Chor nur vereinzelt vorkommt, gab dem Sologesang, dem in ihr eine umfangreiche Mission zufiel, neue Impulse. Der ungemein produktive *A. Scarlatti* hat einige Oratorien geschrieben, von denen mir nur »Sedecia« bekannt ist. Das Werk ist besonders reich an herrlichen Sologesängen. Leider ist dies ebenso interessante wie schöne Oratorium, wie so vieles andere von Bedeutung, heute ganz vergessen.

Dies der möglichst kurz gefafste Hinweis auf das italienische Oratorium des 17. bis Anfang des 18. Jahrhunderts, das sich anfänglich noch der scenischen Darstellung bediente und sich erst zur Zeit Carissimis von derselben befreite.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts traten *Händel, Reinh. Keiser, Mattheson* und *Telemann* in Hamburg, letzterer mit mehr als 40 Passionsmusiken hervor, in welchen sich Arien und auch Duette etc. befinden.

Nicht wenig mochte die damals in Hamburg blühende erste stehende deutsche Oper zur Modernisierung dieser Passionsmusiken beigetragen haben. Die Worte der heiligen Schrift bildeten hier anfänglich den Grundtext, aber 1704 ward ein von den bisher üblichen Formen vollkommen abweichender Text, nach einem Gedicht von Hunold-Menantes, »Der blutige und sterbende Jesus«, von *Reinh. Keiser* (1673—1739) komponiert und aufgeführt, in welchem der Evangelist fehlt, dagegen drei Kantaten, »Die Klage der Maria«, »Die Thränen des Petrus« und »Sehnsüchtiger Liebesgesang der Tochter Zion«, viel Aufsehen erregten. Nachdem dieser Text mit Recht von der Geistlichkeit scharf angegriffen worden war, trat der Hamburger Ratsherr Licentiat *Brockes* mit einem Passionsgedicht hervor, das allgemeine Bewunderung erregte und von *Keiser, Händel, Mattheson* und *Telemann* komponiert wurde. Der Evangelist war in demselben beibehalten, wenn auch nicht mit Worten der heiligen Schrift. Von weiteren Komponisten der Passion ist u. a. *Stoelzel* (1690—1749) hier anzuführen. Derselbe hat 14 Passionsmusiken geschrieben, von denen die erste 1727 zu Gehör kam.

Ist *J. S. Bach* auch nicht als Begründer der Passionsmusiken anzusehen, so steht er doch so erhaben über seinen Vorgängern, dafs er alles auf diesem Gebiete vorher Geschaffene vollständig in den Hintergrund drängt. Den Evangelisten giebt er streng nach den Schriftworten. Bach soll fünf Passionsmusiken geschrieben haben, von denen bis vor einigen Jahren nur zwei, die Johannes- und die Matthäus-Passion bekannt waren. Die Lukas-Passion, deren Echtheit zu beanstanden ist, erschien 1887. Die Handschrift des Originals ist allerdings

die Bachs, doch nimmt man wohl nicht mit Unrecht an, dafs Bach hier nur eine Kopie irgend einer in damaliger Zeit geschriebenen Passionsmusik anfertigte und vielleicht einzelnes Eigene hinzusetzte.

Bachs Johannes-Passion entstand vor der nach dem Evangelium Matthäi; erstere wurde am 7. April 1724, letztere in der gleichen Zeit der Charwoche 1729 in der Thomas-Kirche zu Leipzig zum erstenmale aufgeführt. Bei der Johannes-Passion hat Bach in Ermangelung einer überall zutreffenden Dichtung selbst die geeigneten Textesworte, teils aus der Passion von Brockes, teils aus vorhandenen Gesangversen — vielleicht auch manches durchaus selbständig — zusammengestellt. Er mufs jedoch mit der textlichen Vorlage auf die Dauer nicht zufrieden gewesen sein, wie aus der mehrfachen Umarbeitung der Johannes-Passion hervorgeht, der er sich auch noch unterzog, als die Matthäus-Passion bereits vollendet und aufgeführt worden war. Steht auch die Johannes-Passion gegen ihre Nachfolgerin zurück, was zum Teil wohl seinen Grund in der angeführten Unzulänglichkeit der textlichen Grundlage hat, so ist sie doch dessenungeachtet von aufserordentlichem Kunstwerte und zählt zu Bachs interessantesten Werken. In der Einteilung der Recitative, Arien, Chöre etc. ist die Johannes-Passion der Nachfolgerin gleich, doch erscheint nicht alles in derselben Ausdehnung und künstlerisch hohen Bedeutung. Unzweifelhaft sind die Choräle das Hervorragendste; dagegen erscheinen die Volkschöre mitunter nicht so prägnant wie in der Matthäus-Passion. Die Arien zeigen noch stellenweise die ältere, vor Bach übliche ausgedehnte Fassung und neigen manchmal zum Stil des älteren italienischen Solo-

gesanges eines Scarlatti u. a. Auch die Charakterzeichnung der einzelnen Personen, z. B. die des Heilandes, kommt der in der Matthäus-Passion an Bedeutung nicht gleich, wenn sie auch von warmer religiöser Empfindung ist. Von den einzelnen Teilen des Werkes dürfte der Eingangschor (G moll), der zu Bachs hehrsten Tonschöpfungen zählt, das grofsartigste Stück der ganzen Passion sein.

Bedeutend reicher und inhaltlicher ist die Matthäus-Passion. Die hier die Bibelworte verbindende Dichtung, der Text zu den Chören Arien etc. ist von Christian Friedr. Henrici, der unter dem Namen Picander in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts als Dichter bekannt war. Obwohl nicht ohne einzelne Sonderbarkeiten, eignete sich die ganze Fassung und Anlage der Dichtung sehr zur Komposition, besonders wegen ihrer christlich frommen Grundstimmung. Die 15 Choräle, unter denen das herrliche Passionslied: »O Haupt voll Blut und Wunden« mehrmals auftritt, sind von Bach an den geeigneten Stellen eingeschoben. Er wollte den Gesang der Gemeinde an der Ausführung mit beteiligt wissen; ob dies aber bei der ersten Aufführung wirklich geschehen, darüber ist nichts bekannt. Der Chor tritt in der Matthäus-Passion entweder dramatisch oder betrachtend auf. Orchester und Orgel wirken in grofsartiger Weise mit demselben zusammen. In vielen Einzelheiten mag wohl Bach diesem oder jenem seiner Vorgänger gefolgt sein; das, was sie geboten, bereicherte er aber durch die mannigfaltigeren Mittel der Instrumentation und schuf vermöge seines hohen Geistes neue, selbständige Formen. Die Matthäus-Passion, das grofsartigste aller Bach schen Werke, das gleich den Oratorien

Händels: »Messias«, »Israel« etc. die religiöse Tonkunst für ewige Zeiten beherrschen wird, mag wohl 1728 in Leipzig entstanden sein. Bach war daselbst seit 1723 an der Thomasschule angestellt. Bekanntlich hat *Mendelssohn* das grofse Verdienst, dies herrliche Werk, nachdem es 100 Jahre geruht und fast der Vergessenheit anheim gefallen war, zuerst wieder zur Aufführung gebracht zu haben, und zwar durch die Singakademie in Berlin am 22. März 1829.

Die Chöre in der Matthäus-Passion geben in grofsartiger Weise die Grundstimmung der in den Recitativen ausgedrückten Ereignisse wieder. Chor und Orchester sind je in zwei Teile geteilt, die sich einander gegenüber stehn, ergänzen und beantworten; auch hat Bach die Begleitung zweier Orgeln vorgeschrieben, wie die alte Leipziger Thomaskirche sie besafs. Aufser den Orgeln und den Streichinstrumenten kommen nur wenige Blasinstrumente (von denen manche heute nicht mehr bekannt sind und durch andere ersetzt werden müssen) in Anwendung. Trompeten und Pauken benutzte er nicht, auch nicht die damals schon üblichen Fagotte. Die bei den heutigen Aufführungen oft gemachten instrumentalen Zusätze, die nicht alle als Ergänzungen mancher nur skizzierten Teile des Originals gelten können, sind zu beanstanden, da sie ein modernes Kolorit in die charakteristische Orchesterfärbung bringen. So sind z. B. die Recitative des Evangelisten von Bach mit Begleitung des Cembalo und Bafs angegeben, zum Unterschiede von denen des Heilandes, wo die volle Quartett-Begleitung ausgearbeitet vorliegt. Gleichsam, um den Reden Christi eine höhere Weihe zu geben, ihnen gewissermafsen eine

Art Heiligenschein zu verleihen, läſst Bach die begleitenden Quartettstimmen immer über der Melodie, in höherer Lage erklingen, und hat dies von Anfang bis zu Jesu Hinscheiden herrlich durchgeführt. Da, wo es der Inhalt der Worte bedingt, wird das erzählende Element in den Recitativen verlassen und ein melodisches Arioso tritt an dessen Stelle, z. B. beim heiligen Abendmahl: »Nehmet hin und esset, das ist mein Leib«. In der Johannes-Passion von *Scandellus* findet sich schon der Anfang einer solchen Unterscheidung der Reden des Heilandes von den Recitativen der übrigen Personen. Scandellus läſst den Evangelisten im psalmodierenden Tone die Recitation ausführen. Der Chor wird angewandt für die Aussprüche des Volkes und ist durchgehends fünfstimmig gehalten. Für die Reden Christi hat Scandellus kurze vierstimmige, von vier Solisten auszuführende Sätze gewählt, wogegen die des Pilatus etc. zwei- oder dreistimmig von Solisten gesungen werden sollen. Die Wahl von vier Stimmen für die Reden des Heilandes verleiht denselben eine eigene, der Bedeutung entsprechende Färbung.

Mit wie einfachen instrumentalen Mitteln Bach in der Matthäus-Passion arbeitet, zeigt schon die ungemein geringe Zahl der verschiedenen Instrumente. Das Wichtigste ist den Singstimmen übergeben, und so wirkt das Orchester weniger durch wechselvolle Klangfarben, als durch Belebung in der Führung der einzelnen Stimmen. Es trägt den Gesang, unterstützt den Chor und tritt nur in wenigen Momenten selbständig auf. Der groſsartigste Satz ist der erste, wo drei Chöre mit zwei Orchestern und Orgeln zusammen wirken.

Bachs Weihnachtsoratorium gehört, streng ge-

nommen, nicht zur Oratorienform, vielmehr zur Kantate, da es aus einer Zusammenfügung von sechs Kantaten besteht, mithin also kein aus einem Gusse geschaffenes Werk ist. Die Kantaten sind für folgende Tage bestimmt: No. 1, 2 und 3 für die drei Weihnachtstage, No. 4 zum Neujahrstage, No. 5 für den Sonntag nach Neujahr, No. 6 zum »Fest der Erscheinung Christi«. Der Text ist den Bibelworten der Evangelien des Lukas (Kap. 1, V. 1—21) und des Matthäus (Kap. 1, V. 1—12) entlehnt und behandelt die Geschichte von der Geburt Christi, der Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande, bis zu deren Rückkehr in deren Heimat. Ob Bach Anteil an den neben dem Bibeltext eingefügten Worten hat, ist nicht bekannt; ihr Inhalt ist dem der Dichtungen damaliger Zeit verwandt, wie sie Picander zur Matthäus-Passion geliefert hat. Die Komposition der sechs aneinander gereihten Kantaten des Weihnachts-Oratoriums fällt in das Jahr 1734. In seiner äufseren Anlage und formellen Gestaltung hat das Weihnachts-Oratorium manche Ähnlichkeit mit der sechs Jahre früher geschriebenen »Matthäus-Passion«: grofse Eingangschöre, Choräle, die Erzählung des Evangelisten etc.; nur ist hier alles knapper gehalten. In gedrängter Form bieten die sechs Teile Episches, Dramatisches und Lyrisches. Bachs Gewohnheit und Liebhaberei, einzelne seiner Tonsätze für verschiedene Zwecke zu verwenden, manche ohne andere als textliche Veränderung, wieder anderes nur teilweise umzuarbeiten und es in mehreren Werken zu benutzen, begegnet man auch im Weihnachts-Oratorium. Nicht weniger als elf Nummern dieses Werkes, die Eingangschöre zum ersten, dritten und vierten Teil, ferner Arien und ein Duett hat er seinen weltlichen Kom-

positionen entlehnt, deren Charakter aber doch so ernst und gewissermafsen kirchlich ist, dafs sie sich verwenden liefsen. Die Chöre sind auch im Weihnachts-Oratorium Belege für Bachs hehre Kunst. Der grofsartigste Chorsatz des ganzen Werkes, »Ehre sei Gott in der Höhe«, steht im zweiten Teil. Auch die Arien, Choräle etc. bieten des Schönen aufserordentlich viel.

Zu den wichtigsten nach Bach entstandenen Passionsmusiken gehören die von *C. Ph. Em. Bach, Grauns* »Der Tod Jesu«, ferner Werke von *Hasse, Naumann, Homilius, J. H. Rolle, G. Schicht* u. a. Auch *Haydns* »Die sieben Worte des Erlösers« (1774), von denen später noch die Rede sein wird, wäre hier anzuführen. Da die Entwicklungsgeschichte der Passion jedoch in Bach nicht nur ihren Höhepunkt, sondern auch ihren bedeutungsvollen Abschlufs gefunden hat, so würde es hier zu weit führen, näher darauf einzugehen, wenn auch manche von ihnen, z. B. die von Homilius, recht Interessantes bieten. Überdies wird der Schreibweise der Genannten später gedacht werden.

II.

Händel.

Wie Bach in der Passion, so ist *Händel* im Oratorium der Meister für alle Zeiten geblieben. Die hohe Bedeutung seiner Oratorien ist in der Kunstgeschichte unbestritten. Händels Oratorium beherrscht heute das Programm der grofsen Konzerte und Musikfeste und hat keine Weiterentwicklung bei späteren Tonsetzern, allenfalls ein Nacheifern gefunden.

Händel steht im Oratorium absolut auf der Höhe seiner und aller Zeit.

Dank den thatkräftigen Bestrebungen der 1857 ins Leben getretenen Deutschen Händelgesellschaft, deren alleiniger Vertreter seit 1871 Dr. Chrysander war, besitzt die deutsche Nation nunmehr eine mustergiltige Gesamtausgabe der Werke des Meisters. Die nahezu vollendete Chrysandersche Ausgabe der Händelschen Werke ist das hehrste Denkmal, das dem Unsterblichen gesetzt werden konnte.

Schon in früher Jugend war Händel von der Idee beseelt, das zwischen Kirche und Theater stehende Oratorium mit eigenen Schöpfungen zu bereichern und weiter zu führen. Dies hat er im vollsten Sinne des Wortes gethan und das Oratorium aus den Anfängen heraus (die schon in den biblischen Oratorien *Carissimis* einen gewissen Höhepunkt erreichten) bis zur Vollendung gebracht.

Händels erstes Oratorium ist das kleine Werk »La Resurrezione«, das er in Rom 1708 beendete. »La Resurrezione« (Die Auferstehung), deren Text-Verfasser unbekannt ist, wurde in Rom seiner Zeit zur Aufführung gebracht. Der hervorragendste Satz des in den Formen der italienischen Schule sich haltenden Werkes, welches aufser den Sologesängen nur am Schlufs der beiden Teile einen Chorsatz enthält, dürfte die Arie der »Magdalena« im ersten Teil »Ferma e ali« wegen des interessanten Orgelpunktes auf F. und der herrlichen Instrumentation sein.

Noch in demselben Jahr entstand ein zweites Werk, das jedoch der Gattung des sogenannten altitalienischen Halb-Oratoriums allegorischen Inhaltes angehörte: »Il Triomfo del Tempo«. Diese Komposition beschäftigte den Meister mehrfach, und zwar aufser 1737 noch in seinen letzten Lebens-

jahren. Die dritte Umarbeitung derselben war die einzige und letzte Arbeit, die er noch nach seinem »Jephta« (und zwar bei bereits vollständiger Erblindung) vornehmen konnte. Auch im ferneren Verlaufe seiner künstlerischen Entwicklung wandte sich Händel den Ideen des allegorischen Halb-Oratoriums zu, so in dem bedeutend reiferen »Die Wahl des Heracles« (1750).

Auf die textliche und musikalische Beschaffenheit des Halb-Oratoriums »Il Triomfo del Tempo« sei hier nicht weiter eingegangen. Die Musik des damals im 23. Lebensjahre stehenden Komponisten, der sich seit 1705 der Oper und anderen Musikgattungen zugewandt hatte, giebt wiederholt Belege dafür, dafs seine Bestimmung für das Oratorium eine aufserordentliche war. Das Gleiche bezieht sich auf die beiden Passionsmusiken aus den Jahren 1704 und 1716, die einzigen, die Händel geschrieben.

Der ersten liegt eine Textdichtung aus dem Evangelium Johannis zu Grunde, der zweiten eine Dichtung von Brockes. Bewundernswert aus jener Zeit sind zunächst die drei Tedeum aus den Jahren 1714, 1718 und 1720, insbesondere das bekannte »Utrechter Tedeum« mit dem darauf folgenden »Jubilate« (1713). Beide zuletzt genannten Werke, die zur Feier des Utrechter Friedensschlusses geschrieben wurden, geben schon Beweise von der hohen geistigen Reife Händels. Sind auch das herrliche »Tedeum« und »Jubilate« äufserlich von einander getrennt, so vereinigt sie doch ein inniges geistiges Band. Die grofsartigen Chorsätze im »Jubilate«, von denen der F dur-Chor »O, gehet ein zu meinen Thoren« wie der Schlufssatz, schon das Gepräge des späteren grofsen oratorischen Stils tragen, erinnern fast an die Chöre des »Israel« und

»Messias«. Das »Jubilate« (das einzige, das Händel geschrieben) wurde 3 Jahre nach seiner Entstehung für den kleinen Kirchenchor des Herzogs Janus dreistimmig bearbeitet und aus dem Originaltext des 100. Psalm der englischen Bibel später recht gut ins Deutsche übersetzt. Dieser 100. Psalm findet sich in der Chrysanderschen Händel-Ausgabe: »Anthems« Teil 1 No. 1.

Zwei oratorische Werke von hervorragender Bedeutung sind es, mit denen Händel die lange Reihe seiner Oratorien fortsetzte. 1720 entstand das zunächst nur einen Akt enthaltende biblische Oratorium »Esther« und das zur Oratorium-Komposition gehörende Schäferspiel »Acis und Galatea«, Werke, die beide 1732 nochmals bearbeitet wurden. Ihre verschiedene Gestaltung bringt die Händel-Ausgabe in Band 3, 40 u. 41.

Händels erstes grofses Oratorium »Esther« wird heute nur äufserst selten zu Gehör gebracht. Die vor dem Jahre 1882 erschienene zweite Bearbeitung des Werkes, nicht wesentlich von der ersten abweichend (sie wurde 12 Jahre später vom Komponisten vorgenommen), bringt das Oratorium, welches ursprünglich nur aus einem Teil in sechs Scenen bestand, in der erweiterten Fassung von drei Akten. Den Erfolg, den die sechs Aufführungen der »Esther« 1732 im Londoner Haymarket-Theater hatten, überzeugten Händel, dafs er nicht so sehr für die bunte Welt der Oper, als vielmehr für das nur innere Vorgänge schildernde Oratorium berufen sei. Viele Sätze dieses Oratoriums, das Händel in seiner zweiten Bearbeitung ein speziell »englisches« nannte, sind von unverkennbarer Schönheit, insbesondere die vollständig neu bearbeiteten Chöre. Von den Sologesängen

ist das »Hallelujah«, das Händel später als Einlage in verschiedenen Oratorien verwandte, das einzig bekannte Stück.

Das Pastoral »Acis und Galatea«, dessen Stoff von vielen älteren Opern-Komponisten vertont wurde, kam, ebenso wie »Esther«, erst in seiner zweiten Version (1732) zur Aufführung. In England ist das idyllisch-reizvolle Werk noch heute, besonders in einzelnen Arien, aufserordentlich beliebt und bekannt. Manche Melodieen sind sogar in das Volk gedrungen. Die aus dem Theokrit stammende Fabel hat Händel in einer Weise musikalisch behandelt, die mit Bewunderung erfüllen mufs. Die Lebendigkeit und Frische der Erfindung, die Formgewandtheit und Reichhaltigkeit der einzelnen Sätze spricht beredt in jedem Zuge für die überall charakteristische Auffassung des dichterischen Inhalts. Wie herrlich ist, um nur ein einziges Beispiel anzuführen, der Sterbegesang des Acis »Hilf Galatea« und die ergreifende Totenklage des Chors »Klagt all', ihr Musen, wein', alles Volk«, mit seinem chromatischen Motiv auf f, e. es, d, des, c. Als Band 53 der Händel-Ausgabe erschien die bisher nicht veröffentlichte erste Version des Werkes vom Jahre 1708 als Serenata in zwei Bearbeitungen, die namentlich in den Sologesängen vielfach Wertvolles bietet.

Es folgt nun das Oratorium »Debora« 1733. Der Stoff, für dessen tonkünstlerische Ausarbeitung Händel mehreres aus seinen früheren Werken, namentlich aus der »Passion« nach Brockes und dem »Krönungsanthem« (1727), benutzte, wurde von Samuel Humphreys, dem schwächsten der Oratoriendichter Händels, unmittelbar der Bibel (Buch der

Richter 4 und 5) entnommen. Die Handlung des in drei Akte zerfallenden Werkes bezeichnet, wie in vielen Händelschen Oratorien, den Kampf zwischen zwei feindlichen Volksstämmen. Hier stehen die gläubigen Israeliten ihren Unterdrückern, den Heiden gegenüber. Dies biblische Thema ist nur selten zu musikalischen Werken benutzt. Eine Oper »Debora« schrieb der Wiener Komponist *Leop. Kotzeluch* um 1790. Oratorische Werke über diesen Stoff erschienen vor Händel je eines in Ancona (1651) und in Neapel (1698), letzteres von *Vignola* komponiert. Später schrieb *Guglielmo* ein Oratorium »Debora e Sisera«, in zwei Teilen, welches zu seinen besten Werken gehört. Händel wählte den Stoff, nachdem 1732 der englische Komponist *M. Greene* (1696—1755), der eifrige Verehrer und Freund Händels, einen Gesang der Debora und des Barak zur Aufführung gebracht hatte. Humphreys (den man früher irrtümlich auch die Dichtung des Textes zur zweiten Bearbeitung der »Esther« zugeschrieben hat) unternahm mit »Debora« seinen ersten Versuch einer oratorischen Dichtung; doch kann man nicht sagen, dafs er damit etwas Hervorragendes oder auch nur Befriedigendes geleistet hätte. Wenn auch seine Ausdrucksweise im Chor markig und charakteristisch ist, so leiden dagegen die einzeln auftretenden Personen, mit Ausnahme des Abinoam (Baraks Vater), unter einer blafs und matt gehaltenen Charakterzeichnung, so dafs dem Hörer die Thaten der Hauptfiguren keineswegs als in deren Individualität begründet erscheinen. Händel ist mit Erfolg bestrebt gewesen, diese Mängel der Dichtung durch die rein musikalische Charakteristik zu überwinden, was um so mehr bewundert werden mufs,

da er durch die ihm damals zur Verfügung stehenden Gesangskräfte an einer wirklich passenden Besetzung gehindert war. Die Partie der Debora schrieb er nicht, wie es die Rolle ihrer ganzen Anlage nach fordert, für Alt, sondern für Sopran (Sign. Strada war die erste Interpretin), und den Barak nicht für Tenor, sondern für die Stimme des Alt-Castraten Semisino. Die Partie des Sisera (ebenfalls Alt) wurde zu den Aufführungen des Jahres 1744 von Händel für Tenor umgearbeitet. Diese äufseren Umstände haben es bewirkt, dafs in dem Oratorium der Schwerpunkt in den Chören liegt, eine Thatsache, die bei dem 1738 geschaffenen »Israel« besonders hervortritt, dort aber weit mehr durch innere Gründe veranlafst wird.

Die erste Aufführung der »Debora« fand am 17. März 1733 in London statt. Händel, der das Werk in wenigen Wochen komponierte, glaubte enthusiastischen Beifall mit demselben zu erringen, sah sich aber auf das Bitterste getäuscht, da es seinen zahlreichen Feinden in dieser Zeit, wo alle Gemüter über die Walpoleschen Besteuerungspläne sich erhitzten, mit Hilfe der niedrigsten Intriguen (so u. a. durch Hinweis auf die für den Aufführungstag besonders erhöhten Eintrittspreise als auf »eine neue musikalische Steuer«) gelang, das Publikum von der Aufführung fast vollständig fern zu halten. Händel brachte aber seine »Debora« schon am 27. März desselben Jahres wiederum zur Aufführung, und später noch zweimal, stets bei Abwesenheit des königlichen Hofes, und es gelang ihm, alle Ränke gegen dieses unsterbliche Meisterwerk niederzuschlagen. Die nächsten Aufführungen der »Debora« datieren erst vom 18. Mai 1834, wo das

Werk unter Ferd. Hiller mit dessen instrumentaler Bearbeitung beim 16. niederrheinischen Musikfeste in Aachen zu Gehör kam; in London wurde »Debora« in der Harmonic Society 1843, in Berlin am 30. November 1879 durch die königliche Hochschule aufgeführt; doch hatte man bei dieser zuletzt genannten Wiedergabe des Werkes fast die ganze Partie des Sisera gestrichen. — Vom 4. April 1889 an datieren eine Reihe »Debora«-Aufführungen, die angefangen mit Hamburg eine Ära in der Händel-Vorführung durch Chrysander bezeichnen. Hierauf wird noch am Schlufs dieses Abschnittes näher eingegangen.

Das nächste Oratorium »Athalia« entstand 1733, zu einer Zeit, als Händel sich in einem Konkurrenzkampfe mit der italienischen Operngesellschaft in London befand. Der ihm von seinem Genius vorgezeichnete Weg war zwar schon betreten, allein erst teilweise; die gröfste Summe seiner Schöpfungskraft hatte Händel noch der Opernkomposition zugewandt, die, obwohl sie damals eine grofse Partei für sich errungen hatte, doch dem durch die Italiener beherrschten damaligen Zeitgeschmack zu weit gehende Konzessionen machte. Man darf an das Oratorium »Athalia« noch nicht den Mafsstab der sieben Jahre später entstandenen Werke »Messias«, »Samson« etc. anlegen, mufs es vielmehr als ein vortreffliches früheres ansehen. Dafs sich Händels Genie indessen in der »Athalia« nicht verleugnet, braucht nicht hervorgehoben zu werden. Die Musik ist kraftvoll, erhaben und würdevoll. Schon der erste Chor: »Nie krönte Gott«, zeigt eine so tief religiöse Stimmung, wie man sie selbst im »Messias« nicht schöner findet; die Chöre: »Reich ihr, o Baal«, und »Zu Gottes Macht« haben eine

Kraft des Ausdrucks und eine Durcharbeitung, die Händel später kaum übertroffen hat. Die ganze Altpartie des Joad (man erinnere sich namentlich der Arie: »O Herr zu dem wir flehen«), wie die Bafsarie: »Wenn Hochmut stürmt« und die Sopranarie: »Zum Grau'n der Hölle« sind Meisterwerke. Überhaupt verstand es Händel so vollkommen, wie keiner vor und nach ihm, schon in »Esther«, »Debora« und »Athalia« den tiefernsten Charakter des Oratoriums zu treffen.

Die dramatische Behandlung der Musik läfst den scharf begrenzten Unterschied nach der Seite der weltlichen Oper hin überall genau erkennen, gleich deutlich trennt er sie von der ihr ähnlichen, im Gottesdienste stehenden Kirchenmusik. Der scenische Teil der Oper, die für das Auge wahrnehmbare Handlung der Vortragenden, fehlen dem Oratorium, dafür verlangt die Musik eine um so tiefer empfundene Wiedergabe der Worte in breiter, bestimmter Anlage. Bei Händel ist es recht oft der Chor, in den er die gröfste Kraft des Ausdrucks legt. Der Text verlangt bei vorzugsweise biblischer Handlung, dafs die darin enthaltenen weltlichen Themen idealisiert erscheinen. Liebe und Leidenschaft tragen weltlichen Charakter, werden aber hauptsächlich durch die Komposition zu höherer Weihe erhoben und gemildert.

Der Text der »Athalia« ist nach Racines Drama gearbeitet und etwas schleppend, so dafs auch die Musik hierdurch manchmal gehemmt wird. Als ein Zeichen, wie Händel mit äufseren Hindernissen zu kämpfen hatte, mag auch hier, wie bei der »Debora«, der Umstand gelten, dafs die Altpartie des Joad ursprünglich für Bafs gesetzt war, aber noch kurz vor der ersten Aufführung umgearbeitet

werden mufste, weil der eine Bassist kontraktbrüchig davongegangen war.

Die von Dryden 1697 verfafste Ode »Das Alexanderfest oder Die Gewalt der Musik« wurde von Händel, nachdem sie bereits 1711 von *Clayton* in Musik gesetzt war, im Dezember 1735 begonnen und am 17. Januar des folgenden Jahres beendet. *Mozart* instrumentierte das an Chören, Arien, Recitativen etc. reiche Werk im Juli 1790.

Ein flüchtiger Blick in die Partitur des »Saul«, der kurz vor dem Oratorium »Israel in Egypten« in der Zeit vom 23. Juli bis 27. Sept. 1738 komponiert wurde, genügt, um der Tonschöpfung einen hohen Rang unter den Händelschen Werken gleicher Gattung zuzugestehen. »Saul« ist in Stil und Anlage grofsartiger als seine Vorgänger. Dies Oratorium bildet einen Übergang zu den erhabenen Geisteserzeugnissen, die vom »Israel in Egypten« ihren Ausgang nehmen. Mehr und mehr erfüllt von der Idee, eine inhaltvolle biblische Handlung in Tönen zu interpretieren, offenbart Händel schon im »Saul«, dessen Aufführung, wie die mancher anderer seiner Oratorien für die Bühne oder für den Konzertsaal, jedenfalls nicht für die Kirche bestimmt war, jenen mannesfesten Charakterzug eines abgeschlossenen ausgereiften Stils, der sich in seinen späteren gröfseren Oratorien »Samson«, »Herakles«, »Judas Makkabäus« etc. kund thut. Abgesehen von einzelnen Dehnungen (der Text des »Saul« ist von Newburgh Hamilton), längeren Sologesängen etc., ist die Handlung, der Geschichte mehr oder weniger folgend, in spannender Weise für die Musik passend eingerichtet. Es ist anzunehmen, dafs Händel, der seinen Textdichtern stets hilfreich zur Seite gestanden, auch hier

manches Unpraktische aus der Dichtung entfernte. Dennoch mufs bei jeder Aufführung eine grofse Zahl Arien, Instrumentalsätze, Chöre etc. gestrichen werden, um die Ausdauer der Zuhörer nicht zu sehr in Anspruch zu nehmen. Unter den mehr als 80 Nummern des Oratoriums sind zahlreiche Sologesänge und Instrumentalsätze, von denen die aus mehreren Sätzen bestehende Ouverture, sowie ferner manches selbständige Zwischenspiel (Sinfonia) eine beträchtliche Ausdehnung aufweisen. Die Komposition des »Saul« fällt in die Zeit der Orgelkonzerte und anderer Instrumental-Kompositionen, denen der Meister sich mit besonderer Vorliebe widmete, und so mag es gekommen sein, dafs er für den »Saul« dieses oder jenes Instrumentalstück besonders geeignet fand. Manche der Scenen, z. B. die vor dem Könige, mufsten durch ein gröfseres Instrumentalstück angemessene Verherrlichung finden. Auch liebte Händel es, zwischen den einzelnen Akten (Teilen) seiner Oratorien entweder selbst Orgelkonzerte vorzutragen, oder von andern solche ausführen zu lassen. Heutzutage müssen, der Kunstanschauungen entsprechend, derartige Einschiebungen wegfallen. Auch auf der Bühne wäre in unserer Zeit ein Händelsches Oratorium, trotz seines stellenweise hochdramatischen Gehaltes, undenkbar. Der Konzertsaal ist für die Ausführung dieser zwischen Kirche und Theater stehenden Kunstgattung der allein geeignete Ort.

Händel giebt die Charakterzeichnung Sauls wie die des Jünglings David mit grofser Präzision; auch Merab und Mical, Sauls Töchter, erfahren eine ihrem innersten Wesen entsprechende Schilderung, vornehmlich Merab, deren Umwandlung zu milderen Regungen in den letzteren Teilen des Werkes vor-

trefflich ausgedrückt wird. Jonathan, Sauls Sohn, der Freund Davids, und die weniger beschäftigten Personen sind in klaren Zügen hingestellt. Die Chöre, wenn auch ihre Zahl eine geringe ist, bilden bei weitem den Hauptinhalt des Werkes, in ihnen ruht die Bedeutung und die Lebensfähigkeit des Oratoriums, denn sie bringen einen Reichtum musikalisch-charakteristischer Gedanken, der sich kaum überbieten läſst. Die Krone aller Chöre bildet der zu Anfang des zweiten Teiles stehende Satz »Weiche, höll'geborner Neid« mit seinem Basso ostinato. Dieses charaktervolle Tonbild drückt Sauls Empfindung der Erbitterung gegen den jugendlichen, kühnen Helden David, der ihm so treu gedient, in bewunderungswürdiger Weise aus. Die kanonische Führung der Singstimmen bei durchweg gleichen Baſsschritten einer Skala ist ein Kunstwerk, wie man es kaum ähnlich nur noch bei *Bach* findet. Wie bezeichnend werden hier die Eifersucht und der Neid ausgedrückt! Man wird in jedem Chorsatze Belege für die oben angedeuteten Charakterzüge des Meisters wahrnehmen, z. B. bei dem Triumphgesang des Sieges über Goliath und die Philister zu Anfang des Werkes, dann bei dem grandiosen Schluſs. Überall finden sich groſsartige Wirkungen, deren Urkraft nie die Absicht wahrnehmen läſst, die Kunstmittel als solche in den Vordergrund stellen zu wollen. Sauls Tod wird durch einen Trauermarsch in C dur, der später in »Samson« (dort in D dur) vorkommt, geschildert, der in seiner rührenden Einfachheit und stilvollen Erhabenheit den tiefsten Eindruck macht. In den Klagetönen, die hier die Musik so ergreifend ausdrückt, ruht noch ein gewisser Trost im Hinweis auf jenes Jenseits, das die himmlische Ruhe und

den ewigen Frieden verkündet. Alles, was dieser tragischen Scene folgt, die herrlichen Chorsätze, die Gesänge Davids, sind von grofsartiger Charakterzeichnung und tonkünstlerischer Bedeutung.

Wie des »Alexanderfestes«, mufs auch der berühmt gewordenen »Cäcilien«-Ode hier gedacht werden. In England und in anderen Ländern herrschte die Sitte, den Kalendertag der heiligen Cäcilie (22. November) durch Musikaufführungen gröfseren Stiles zu feiern. Anfangs geschah dies jedoch nur in Privatkreisen, 1683 aber fand eine öffentliche Feier statt. Die folgenden Jahre brachten ebenfalls Werke der besten damaligen Komponisten. Nach ungefähr 10 Jahren nahm das Cäcilienfest einen vorzugsweise geistlichen Charakter an.

Wohl nie wurde der Tonkunst ein höheres Preislied gesungen, als in Händels »Alexanderfest« und der »Cäcilien-Ode«. Die letztere entstand in der Zeit vom 15.—24. September 1739, war für das Cäcilienfest desselben Jahres bestimmt und gelangte an diesem Tage erstmalig in der britischen Hauptstadt zu Gehör. Der für unsere heutige Zeit spröde klingende Text wird von Händels Musik derartig idealisiert, dafs man die veraltete Fassung der Dichtung fafst vergifst und nur der gesunden Urkraft der Gedanken selbst sich zuwendet. 1866 wurde von Chrysander im Anhange der Original-Partitur noch eine »kleine Cäcilien-Ode« veröffentlicht, die zu derselben Zeit geschrieben wurde und bisher sehr wenig bekannt war.

Nunmehr folgt »Israel in Egypten«, Händels hervorragendstes Chor-Oratorium. Die Entstehungsgeschichte dieses bewunderungswürdigen Werkes, seine Schicksale etc. sind von weitgehendem Interesse. »Israel« steht, der chronologischen Folge der

grofsen Oratorien nach, direkt hinter »Saul«, drei Jahre vor dem »Messias«.

Vom »Israel« wurde der heute als zweiter Teil geltende »Moses Gesang« zuerst komponiert und zwar vom 1.—11. Oktober 1738, der jetzt voraufgehende vom 15.–28. desselben Monats. Als Ganzes war das Werk am 1. November 1738 beendet. Der jetzige erste Teil bildete bei Händel den zweiten Teil, da die Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline unter dem Titel »The lamentation of the Israelites for the death of Joseph« als erster Teil verwendet wurde. Den Text stellte Händel sich selbst zusammen und zwar aus den Psalmen 78, 105 und 106; den letzten, also dritten Teil bildete der Lobgesang der Israeliten am roten Meer im zweiten Buche Mosis, Kap. 15. Die erste Aufführung des »Israel« fand am 4. April 1739 in London statt. Das Werk wurde mit der Trauerhymne und »Moses Gesang«, also in drei Teilen, zuerst gegeben. Später zog Händel die Fassung, in der das Oratorium heute besteht, als die allein zweckmäfsige vor, und liefs die Trauerhymne (komp. 1737) wieder für sich allein bestehen. Da nun diese mit dem schönen G moll-Vorspiel fehlt, beginnt der »Israel« ohne instrumentale Einleitung, eine Eigentümlichkeit, die kein zweites Oratorium Händels besitzt. In keinem andern Werke des Meisters wird dem Chor eine so hervorragende Mission zuerteilt wie im »Israel«, und wie sehr ist dies im Hinblick auf den Inhalt gerechtfertigt! Man könnte »Israel« ein National-Epos in musikalischer Form nennen, wenn auch der zweite Teil mehr lyrisch angelegt ist. Von allen Chorsätzen des ersten Teils, die mit erschütternder Gewalt die schweren Plagen Egyptens schildern, dürfte der »Hagelchor« der grofsartigste sein. Von den

Chören im zweiten Teil ist unstreitig der Satz »Das hören die Völker und sind erstaunt« der hervorragendste. Dieser zuletzt genannte umfangreichste Chorsatz des ganzen Werkes sucht an Wahrheit des Ausdrucks und tief religiöser Stimmung in der gesamten Oratorien-Litteratur seinesgleichen. Was nur die Musik in ihrer hehren Gewalt vermag, das hat Händel als einer der berufensten ihrer Dolmetscher in diesem Werke geleistet. Der erste inhaltreiche Teil schliefst mit dem, Ehrfurcht und Dank vor der Allmacht und Gröfse Jehovas ausdrückenden Gesang der geretteten Kinder Israels. Der zweite, annähernd in der Form der »grofsen Kantate« gehaltene Teil, das Lied Moses mit den Seinigen am roten Meer, ist ein aus einzelnen, aber eng miteinander verbundenen Sätzen bestehendes Ganzes, wie es nur Händel, der seinen Gegenstand vollständig beherrscht und geistig in sich aufzunehmen fähig war, schaffen konnte. Hier in den hehren Preis- und Dankliedern war die äufsere Veranlassung zu Sologesängen mehr geboten als im ersten Teil, wo die erschütternden Ereignisse, die das ganze Volk der Egypter betroffen, zum Ausdruck gebracht werden sollten. Unter den 20 Chören des Werkes befinden sich 13 für acht Stimmen. Diese Doppelchöre scheinen jedoch mehr aus Liebe zur Arbeit selbst, als aus innerer Notwendigkeit hervorgegangen. Dafs die doppelchörige Ausdrucksweise nicht durchaus notwendig ist, kann man aus der Wiedergabe derselben Seelenzustände in vierstimmigen Chorsätzen von Händel ersehen. Fast bei jedem achtstimmigen Satz von Bach wird man dagegen viel mehr die Notwendigkeit der acht Stimmen begreifen. Das hier Angedeutete soll jedoch keineswegs ein Vorwurf sein,

3*

denn es ist bekannt, wie Händel vornehmlich durch Massen und nicht durch die strenge Polyphonie der Stimmen wirken wollte. Auch er verwandte, wie Bach, manchmal ein und denselben Gedanken in mehreren seiner Werke, so z. B. den Trauermarsch im »Saul« und »Samson«, das Preislied »Seht, er kommt« im »Josua« und »Judas Maccabäus« etc. In diesen und ähnlichen Fällen wurde ein solches Thema dann unverändert benutzt, bei anderer Gelegenheit jedoch wesentlich abweichend bearbeitet. Im »Israel« treten wirkliche Umgestaltungen oder Bearbeitungen auf. So sind die Chöre »Mit Ekel erfüllte der Trank nun«, ferner der Chor nach der Finsternis Umgestaltungen von Klavierfugen aus dem Jahre 1720. Von weitgehendstem Interesse sind in dieser Beziehung die 1888 von Dr. Chrysander veröffentlichten Suplement-Bände zur Händel-Ausgabe. Dieselben bringen als Band I und III die Partituren des »Magnificat« von Erba und einer »Serenata« von Alessandro Stradella, Werke, welche Händel motivisch für manche Kompositionen, insbesondere für sein Oratorium »Israel« mehrfach benutzte. So sind z. B. zum »Hagelchor« in »Israel« ein Instrumentalstück und eine Arie für Bafs aus *Stradellas* »Serenata« verwandt; zum »Hirtenchor«, »Fliegenchor«, sowie zu vielen anderen Chorteilen, Solosätzen etc. lieferten die genannten Kompositionen, welche eine Zeitlang für Werke Händels galten, die Grundpfeiler. Chrysander führt für »Israel« im ganzen neun Beispiele aus Erbas »Magnificat« und sechs aus der »Serenata« von Stradella an, weitere für »Messias« und »Gelegenheits-Oratorium«. Man sieht, wie Händel sich in den Gedankengang anderer Komponisten zu versenken vermochte und wie umfassend sein Nachschaffen

sich hier gestaltete. Die an sich schönen Sätze aus den Werken von *Erba* und *Stradella*, welche Händel verwandte, verlieren wesentlich an Bedeutung, wenn man das, was Händel daraus bildete, dagegen hält.

Interessant ist die nun folgende oratorische Komposition: »L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato« (Frohsinn, Schwermut und Mäfsigung). »L'Allegro« ist 1740 in 22 Tagen komponiert. War der Text bei Händel für die musikalische Ausgestaltung zur vollen Klarheit gelangt, bedurfte es nur noch der Zeit des Niederschreibens; die ganze Komposition mufs also in ihren Grundideen gleich fertig im Geiste bereit gewesen sein, ein Beweis für die Produktionskraft des Meisters. Die ersten beiden Textesteile des Werkes: »L'Allegro« und »il Pensieroso« sind einem Gedicht von Milton entlehnt; von den 152 Versen des »Allegro« sind 49 und von den 176 Versen des »Pensieroso« 57 gestrichen, also ein Drittel des ganzen Textes. Zwei verschiedene Stimmungen: »Der Frohsinn« und »Die Schwermut« wechseln miteinander ab. »Il Moderato«, der dritte Teil, ist von Händels Freund, Ch. Jennens, verfafst, der auch bei der Einrichtung der beiden ersten Teile behilflich war und später den Text des »Messias« veranlafste. Jedes einzelne Stück der 53 Nummern ist so reich und durch die stets abwechselnden Stimmungen so mannigfaltig, dazu sind die 10 im ganzen Werke enthaltenen Chöre so überaus wirksam, dafs man beim Hören alle anscheinenden äufseren Mängel vergifst über die Bewunderung der einzelnen Musikstücke. Der Stil ist überall weltlich, oft pastoral, aber auch an einigen Stellen fromm und erhaben.

In der Komposition kommen einzelne Arien mit obligaten Instrumenten vor, auf die jedoch noch

hinzuweisen ist, da sie Belege dafür geben, wie Händel eine solche Partie neben der Singstimme zu führen verstand. Nirgends beeinträchtigt das obligate Instrument den Gesang, vielmehr wirkt es überall in klanglich schöner Weise mit ihm zusammen. Bei Bach tritt dagegen die obligat geführte Instrumentalstimme dem Vokalpart so gleichberechtigt gegenüber, dafs dieser nur dann voll zur Geltung kommt, wenn die Ausführung des Instrumentisten eine besonders decente ist. In dieser Kunstgattung hat Händel es entschieden besser verstanden, in der abwechselungsreichen Verschmelzung beider Solisten ein absolut ästhetisch wirkendes Ganze zu schaffen.

Händels gröfstes Oratorium »Der Messias« (1741) wurde in dem unglaublich kurzen Zeitraum von nur 21 Tagen komponiert. Händel war hier auf die bescheidenen Dubliner Chor- und Orchesterverhältnisse angewiesen, woraus sich erklärt, dafs das ganze Werk sich auf die einfachsten Mittel stützen mufste. Der Text wurde von Händel und seinem Freunde Charles Jennens mit grofsem Geschick zusammengestellt. Zum Unterschiede von den Passionen Bachs und anderer, wird der Heiland hier nicht selbstredend eingeführt, ein ganz besonders feiner Zug. Von den Chören sind hervorzuheben der Schlufs des ersten Teiles: »Sein Joch ist sanft und leicht ist seine Last«, das »Hallelujah«, von dem Händel selbst behauptete, dies sei sein gröfster Chorsatz, ferner »Öffnet das Thor«, »Der Herr gab das Wort«, »Der Schall gehet aus« etc. Einer der grofsartigsten Chorsätze ist ferner der in F moll: »Doch seine Wunden«, dessen Thema, aufser von Händel hier und in seinem Oratorium »Joseph« noch von *Mozart* zur Doppelfuge seines »Requiem«,

von *Haydn* zum letzten Satz seines Fmoll-Streichquartetts etc. benutzt wurde. Eine eingehende Beleuchtung des »Messias« erscheint an dieser Stelle nicht geboten, lebt doch der Inhalt dieser wunderbaren Tonschöpfung in aller Gedenken.

Man sollte es nicht für möglich halten, dafs noch im Messias-Jahre ein zweites Oratorium von fast gleicher Bedeutung das Licht der Welt erblickte. Es ist dies der nächst dem »Messias« am populärsten gewordene »Samson«. Sowohl durch die breit angelegten Chöre, als nicht minder durch die reichen, in ihrer Charakteristik mannigfachen Sologesänge, zeichnet sich dies Oratorium aus. Miltons episch-dramatische Dichtung über dieses inhaltvolle grofsartige Drama aus der alttestamentarischen Geschichte gab dem Tonsetzer einen ausgiebigen Stoff zur musikalischen Ausgestaltung. Im richtigen Einklang mit der Dichtung mufste das Hauptgewicht auf die Sologesänge fallen. Der Held Samson wird in seiner ganzen Gröfse geschildert; seine Gattin, welche ihn durch ihre Reize immer wieder zu sich hinziehen will, ist prägnant charakterisiert, ebenso Samsons Vater, Manoah, und schliefslich der prahlerische Riese Harapha. Alles ist so bestimmt und dabei mit so einfachen Mitteln ausgedrückt, dafs man bei jeder Aufführung des Werkes wieder von neuem staunen mufs über die Plastik und Gröfse des Ausdrucks in Händels nie veraltenden Schöpfungen. Eine Charakteristik der Personen, wie sie Händel hier geschaffen, war um so gebotener, da jede neu auftretende unmittelbar in die Handlung eingreift und auch musikalisch bestimmt gezeichnet werden mufste, um die dramatische Steigerung, welche durch die wichtigen Ereignisse erzeugt wird, klar

zu veranschaulichen. Der Chor ist grofsartig in seinen Gegensätzen. Wie verschiedenartig sind die Israeliten und die Philister geschildert, und mit welch einfachen Mitteln! Man könnte den Chorgesängen der Israeliten vielleicht noch einen gewissen Vorzug vor denen der Philister einräumen, wenn man nicht ebenso zugestehen müfste, dafs die Schilderung beider Individualitäten eine durchaus zutreffende ist.

Der prahlerische, herausfordernde Ton der Philister ist überzeugend klar getroffen; ihr selbstbewufstes Wesen verstand Händel so zu schildern, dafs man sagen mufs, diese Chorsätze drücken einzig und allein den Inhalt der Situation aus. In den Gesängen der Israeliten dagegen liegt zuversichtliche, glaubensfeste Frömmigkeit. Händel hat in seinem aus 89 Nummern bestehenden »Samson«, der auf Grund der umfangreichen Dichtung Miltons eine eminente Ausdehnung erfahren mufste, manches im Recitativ etc. als auslassungsfähig angegeben. Doch beziehen sich die Anordnungen nicht auf Chöre, deren das Werk nur 17, also verhältnismäfsig wenige enthält.

Zwei Jahre nach dem »Samson« entstand das sich mehr als manches andere Oratorium Händels der Oper nähernde Werk »Semele«. Es wurde vom 3. Juni bis 4. Juli 1743 komponiert und am 10. Februar 1744 unter dem Titel »The story of Semele« zuerst zu Gehör gebracht. Das vermutlich nach einer französischen Geschichte für eine Opernkomposition bereits 1707 von Congrave verfafste Textbuch hat vollständig weltlichen Inhalt und wurde vor Händel, aufser von *John Eccles* (London 1710), seines undramatischen Schlusses wegen nicht musikalisch bearbeitet. Der Text, an dessen Abänderungen für das Oratorium Händel

wesentlichen Anteil hatte, bietet den Solisten wie dem Chor vielfach Gelegenheit zu ausgeführten Gesängen, und so konnte auch hier der Meister nach eigenem Dafürhalten sich vielseitig ergehen. Die einzelnen Stücke, von denen sich viele zum Solovortrag eignen, sind reich in der Erfindung und mannigfaltig in der Form. Auch die dreiteilige, dem Stil der französischen Ouverture entsprechende Orchestereinleitung, die denen anderer Händelscher Oratorien nicht nachsteht, zeigt wieder die Gewandtheit des Komponisten in jeder Weise. Von den Arien sind besonders anzuführen: die der Semele »Weckt den Gram mir im Gemüt« und »O holder Schlaf« etc., wie die Jupiters »Dort wo du weilst« und vieles mehr. Eine Hauptnummer im zweiten Akt ist die dramatisch wirkungsvolle Scene der Juno »Erwach, Saturnia«, die durch Vorträge in Konzerten von allen Solosätzen des Werkes die meiste Verbreitung gefunden hat. Leider bleibt jedoch bei den Konzertvorträgen der zwischen dem Recitativ und der Arie stehende herrliche Satz der Iris, die Schilderung der Drachenwärter, stets fort, so dafs das Tonbild nur in einer Zerstückelung, die die grofsartige Gesamtwirkung abschwächt, bekannt ist. Von aufserordentlicher Schönheit ist der Anfang des dritten Aktes, in dessen Einleitung die Fagotte mit den Violoncelli in ihrer selbständigen Führung die Situation treffend charakterisieren. Die Arie des »Somnus« (Gott des Schlafes) »Lafs mich«, gehört zu dem Schönsten, was Händel auf dem Gebiet des charakteristischen Sologesanges geschaffen hat. Ergreifend ist der Chorsatz »O furchtbar schrecklich Grauengesicht« (Akt III nach dem Tode der Semele), der sich auf chromatisch geführten Motiven grofsartig aufbaut. Zu bemerken sei noch, dafs »Semele«

auch einen Schatz von Ensemble-Gesängen besitzt, wie wenige der andern grofsen Oratorien Händels. Dafs Händel selbst dies Werk besonders liebte, geht aus der eingehenden Sorgfalt hervor, mit der alles gearbeitet ist.

Das zwischen den umfangreichen Werken »Semele« und »Herakles« stehende »Dettinger Tedeum« (gleichzeitig oder unmittelbar nach »Semele« komponiert), ist in Stil und Haltung eines der hehrsten Werke des Meisters. Sämtliche Nummern, besonders die Chöre, tragen den Stempel der Unvergänglichkeit. Mit welch überzeugender Wahrheit sie zu uns reden, das lehrt auch dies Tedeum in seiner markigen Kraft jeden, wenn es in der Händel entsprechenden Instrumentation (mit Orgel und Cembalo) vorgeführt wird.

Das ausgedehnte Oratorium »Joseph« kam seiner schwierigen Solopartieen wegen fast nie zur Aufführung. Der erste Teil, auf den der Meister besonderes Gewicht legte, wurde am 26. August 1743 völlig beendigt und der zweite Teil am 11. September desselben Jahres. Augenscheinlich ist der letzte Teil zu gleicher Zeit geschrieben. Die erste Aufführung des »Joseph« (die Partitur umfafst, eingerechnet alle Händelschen Varianten, 260 Seiten) fand in London am 2. März 1744 statt. Die mit der Musik vorgenommenen Änderungen, welche im Hinblick auf die im Laufe der Jahre mehrfach wechselnde Besetzung der Solopartieen notwendig geworden waren, sind von Chrysander, soweit sie Varianten enthalten, in der neuen Partitur mitgeteilt.

Das James Müllersche Gedicht, dessen erster Teil auf des Autors freier Erfindung beruht, behandelt im zweiten und dritten den alttestamentarischen Stoff. Mag auch immerhin den Chören

nicht überall, am wenigsten im ersten Teil, Händels volle Gröſse und markige Kraft innewohnen, so sind sie doch darum nicht minder ihres Schöpfers würdig. Grade zu Anfang des Oratoriums erschien eine mehr weltliche Textauffassung geboten. Unter allen Umständen verdienen bedeutungsvoll dramatisch charakterisierte einzelne Partieen, vornehmlich die des Joseph, wie die Scenen des gefangenen Simeon, uneingeschränkte Bewunderung. Überall weiſs Händel dem Zuhörer die inneren Vorgänge in lebendiger Weise mit den einfachsten Mitteln vor die Seele zu führen.

Eine reife Frucht des Sommers 1744 war »Herakles«. Der poetische Stoff wurde von dem Geistlichen Thomas Broughton in Verse gebracht. Händel nannte den »Herakles« ein musikalisches Drama, nicht Oratorium, da man unter letzterem meist nur biblische Stoffe in musikalischer Bearbeitung verstand. Zu Händels Lebzeiten wurde der »Herakles« nur einmal, im Januar 1745, aufgeführt. Gleich wie »Samson« und »Semele« etc., besitzt »Herakles« eine groſse Anzahl Sologesänge und im Verhältnis zu diesen sehr wenig Chöre. Die Zahl der letzteren beträgt acht, die aller übrigen Nummern, eingerechnet die kurzen Instrumentalsätze, 63. Diese Überzahl wird hier, wie beim »Samson«, durch die Handlung veranlaſst; das Auftreten der einzelnen Personen, ihr selbständig ausgeprägter Charakter, wie ihn der Dichter Broughton gezeichnet, die Entwicklung des ganzen Dramas, alles dies konnte nicht anders den richtig musikalischen Ausdruck finden, als wenn jede einzelne Partie ausführlich durchgeführt wurde. Die Chöre treten nur an den geeigneten Momenten dazwischen, behalten aber trotz ihrer Minderzahl

auch in diesem Werke geistig die Oberhand. Ein Vergleich des Textbuches mit den »Trachinerinnen« von Sophokles, denen der Dichter Broughton (dessen einziges Werk das Textbuch zu »Herakles« ist) den Stoff entlehnte, zeigt die Handlung in manchen wesentlichen Punkten verändert, aber sicher mit Händels Vorwissen. Der Dichter schildert den Herakles vollkommen schuldlos; nur durch die unbegründete Eifersucht der Dejanira wird sein Untergang herbeigeführt. Ein so vollkommen edler Charakter mufste der Komposition einen herrlichen Stoff bieten. Bei Sophokles hingegen ist der Held wirklich in Liebe entbrannt zu der durch ihre Schönheit fesselnden Jöle, nur ihretwegen hat er Ochalia zerstört. Als Herakles durch die Foltern des Nessos-Gewandes umgekommen, tröstet Dejanira (bei Broughton), die nicht einmal nach dem Dahinscheiden des Gatten edel auftritt, sich damit, dafs Herakles nach dem Ausspruche des Priesters in seliger Verklärung weiter leben werde; die Dejanira des Sophokles aber, die ahnt, welches Unheil dem Gatten infolge des Nessos-Gewandes zu teil wird, giebt sich aus Verzweiflung selbst den Tod. Grofsartig ist Händels Auffassung der Situationen; sie sind von einer Allgewalt, einer Erhabenheit, die den Zuhörer in Erstaunen und Begeisterung versetzen. Der antike Stoff verlangte eine ganz andere Vertonung als der biblische der anderen Oratorien des Meisters. Die Chöre haben daher in ihrer Harmonisierung, in ihren Motiven einen mehr weltlichen Charakter; manchmal klingt der Chor fast modern, stets aber offenbart er eine seltene Gröfse der Auffassung. Der herrlichste aller acht Chöre ist »Nicht mehr schützt dein Arm hinfort« in der Mitte des dritten Aktes. Es giebt

kaum Grofsartigeres unter den Chören des Meisters. Die orchestralen Mittel, welche in der Begleitung verwendet werden, sind die einfachsten, aufser dem Streichkörper nur Oboen, Trompeten, Hörner, Pauken und Klavier; letzteres ist namentlich von ganz vorzüglicher Wirkung.

Unmittelbar dem »Herakles« folgte das grofse Oratorium »Belsazar«, dessen Komposition, am 23. August 1744 begonnen, schon in der ersten Hälfte des Oktober beendet war. Die erste Aufführung fand am 27. März 1745 statt. Der interessante geschichtliche Stoff, der vielfach musikalisch und dichterisch behandelt wurde, findet sich im 5. Kapitel des Propheten Daniel. Charles Jennens bearbeitete denselben, der viele dramatisch bedeutsame Scenen darbietet, in drei Akten so weitschweifig, dafs Händel für seine musikalische Ausarbeitung wesentliche Kürzungen des Textbuches vornahm. Bei den ersten Aufführungen des Oratoriums mufste jedoch auf entschiedenes Verlangen des eitlen Dichters der vollständige Text abgedruckt werden. Die in jedem der Oratorien Händels zur künstlerischen Darstellung gelangenden gegensätzlichen Elemente, sowohl in den Chören wie in den Sologesängen, treten auch in diesem bedeutsamen Werke mit grofser Entschiedenheit und Klarheit auf. Die Katastrophe, als den gotteslästernden König die gerechte Strafe trifft, ist unvergleichlich grofs und bedeutungsvoll gezeichnet.

Dem »Belsazar« folgte 1746 das »Gelegenheits-Oratorium«. Das umfangreiche, aus drei Abteilungen bestehende Werk, dessen letzter Teil wesentlich aus Sätzen des »Israel« entlehnt ist, wurde zur Feier des Sieges über die Schotten bei Culloden geschrieben. Im dritten, der Gottheit im

Dankesgefühl gewidmeten Teile, dessen textlicher Inhalt angeblich von Th. Morell zusammengestellt oder gedichtet worden, ertönt am Schlufs das »God save the king«, doch nicht in der bekannten Melodie nach Carey, sondern in einem eigenen Motiv. Unbegreiflicherweise ist das »Gelegenheits-Oratorium« mit seiner herrlichen 4sätzigen Ouverture, seinen schönen Arien und Chören fast nie zu Gehör gekommen. Die erste englische Aufführung fand am 14. Februar 1746 statt.

Noch in demselben Jahre folgte »Judas Maccabäus«. Das hehre Tonwerk wurde vom 8. Juli bis 1. August 1746 komponiert und am 10. April 1747 zuerst im Coventgarden-Theater in London zu Gehör gebracht. Den für ein lebendig-dramatisches Oratorium wohlgeeigneten Text schrieb Th. Morell. Im »Judas Maccabäus« werden die politischen Leiden und Freuden eines gesamten grofsen Volkes zu wahrhaft ergreifendem Ausdruck gebracht. Der grofsartige Stoff, dessen Hauptgegenstand die Maccabäerkämpfe bilden, ruft in seiner Einfachheit und tiefen Bedeutung fast zwingend die musikalische Interpretation hervor, vornehmlich die wichtige Beteiligung des Chores. »Seht den Sieger ruhmgekrönt«, so heifst das unvergängliche Preislied, mit dem der heimkehrende Judas von seinem Volke empfangen wird, und wie populär ist grade dieser Satz geworden! Jeder Akt trägt den Stempel Händelscher Gröfse und Erhabenheit; alle in diesem Oratorium gegebenen Schilderungen, Klage, Freiheit, Sieg und Dankbarkeit, rufen den höchsten Grad der Bewunderung hervor.

»Josua«, das nicht minder als »Judas Maccabäus« und »Samson« populär gewordene Werk wurde vom 19. Juli bis 19. August 1747 komponiert.

Die erste Londoner Aufführung fand am 9. März 1748 statt. Der ebenfalls von Th. Morell verfafste Text behandelt hauptsächlich das wichtige Moment der Besitzergreifung des gelobten Landes und den dadurch bedingten Eintritt des allein dem einigen, wahren Gotte dienenden Volkes in die Reihe der selbständigen Völker. Dank und heitere Freude sind die Grundgedanken des in drei Teile zerfallenden Werkes. »Josua« hat keine eigentliche Ouverture; nur durch eine kurze, aber wirksame Instrumental-Einleitung wird der Chorgesang, der die Söhne Israels auffordert, Jehovah Dank darzubringen, eingeleitet. Was auch immer im »Josua« die Chöre und Sologesänge Herrliches bringen, kein Tonstück von allen kommt dem gewaltigen Chorsatze »Die Völker beben bei dem Schreckensschall! Gott donnert, Sturm erbraust, es donnert das All« gleich. Von aufserordentlicher, für die Situation charakteristischer Wirkung ist der Siegesgesang »Seht, er kommt«, den Händel für »Josua« geschrieben hat und später erst in den ein Jahr früher komponierten »Judas Maccabäus« aufnahm.

Neben vielen herrlichen Momenten bietet das Oratorium jedoch manches, das den Gang der Erzählung aufhält und sich zum Stil der damaligen Bühnen-Musik neigt. Es sind dies die ausgedehnten Liebesgesänge zwischen Othniel und Achsa, Personen, die in der Schrift nicht vorkommen, vielmehr von Morell frei erfunden wurden. Dafs überhaupt in den Sologesängen des Oratoriums der Ausschmückungsgesang vorherrscht, mag seinen Grund wohl darin finden, dafs Händel derzeit für ein Solisten-Personal schrieb, dem eine hervorragende Gesangskunst zur Verfügung stand.

Das ungefähr gleichzeitig mit »Josua« entstandene

Werk »Alexander Balus« (komponiert vom 1. Juni bis 4. Juli 1747) gehört zu den Oratorien des Meisters, die später kaum je zur Aufführung gelangten, was seinen Grund in der für ein biblisches Drama verfehlten Textbeschaffenheit (der Dichter ist wieder Th. Morell) haben mag. Nach der ersten, am 23. März 1748 im Coventgarden-Theater stattgefundenen Aufführung nahm Händel noch einige wichtige Änderungen in den Solopartieen vor, worauf das Werk 1751 wieder zu Gehör kam. Diese Veränderungen giebt die Chrysandersche Ausgabe genau an. Hervorzuheben sind die von eigenartiger Instrumentation getragenen Sologesänge der Cleopatra. Herrlich ist der Ensemblesatz am Schlufs der Arie »Hier im Schirm der Waldesnacht« zu Anfang des dritten Aktes, wo die Räuber auftreten. Die hervorragendste Scene des Titelhelden ist die Arie »Furie mit glutfunkelndem Auge«. Von den charakteristischen Chören sind der Eingangschor der Asiaten »Siegbegeistert kühn«, die Hochzeitsmusik (Akt II) und anderes anzuführen.

Das nächste Oratorium ist »Salomo«. Seinem textlichen Inhalte nach (Dichtung von Th. Morell) unterscheidet sich dieses Werk von manchen anderen Oratorien Händels dadurch, dafs die einzelnen Teile hier nicht, wie z. B. in »Samson«, »Judas Maccabäus«, »Jephtha«, »Saul« etc., eine fortlaufende Handlung enthalten und so ein grofses Ganzes bilden, sondern einzeln für sich bestehen. Es sind im »Salomo« Scenen und Ereignisse aus dem thatenreichen Leben des weisen Königs, der uns in seiner Gröfse als Herrscher, Mensch und Richter mit überzeugender Klarheit vor die Seele geführt wird, aneinander gefügt. Händels Komposition schildert innere Vorgänge von Bedeutung

mit den äufserlich einfachsten Mitteln. Im ersten Akt erblicken wir den König in seiner hingebenden Liebe zu der Gattin und aufrichtigen Gottesverehrung. Prächtige Lobgesänge, frohes Beieinandersein mit den Unterthanen, Hymnen an die Gottheit geben vereint ein fesselndes Gemälde von der Herzensgüte und edlen Gröfse des Herrschers. War dem Tonsetzer schon hier durch die verschiedenen Situationen ein reiches Feld zur Verwertung seiner zutreffenden charakteristischen Auffassung gegeben, wie umfassender konnte dies noch im zweiten Akte geschehen, wo Salomo den weisen entscheidenden Richterspruch bei einem Streite zweier Frauen fällt, die sich jede für die Mutter ein und desselben Kindes ausgeben! Die Bestimmtheit und Ruhe des Königs, der Schmerz der rechten, die Bosheit der falschen Mutter, dies alles giebt die Musik in feinster Zeichnung wieder. Der dritte Akt bringt ein frohes Fest, das der Herrscher zu Ehren der ihn besuchenden Königin von Saba veranstaltet. Ein Hofkonzert vereinigt die Sänger des Reiches zum Lobe der hehren Tonkunst, deren vielgestaltige Gröfse und Bedeutung sie auf das Wechselvollste zur Anschauung bringen. Wiederholte, Jehovah geweihte Preisgesänge mit Beziehung auf die Weisheit Salomos beschliefsen grandios das Oratorium. Salomo entstand kurz nach Beendigung des »Alexander Balus«; das Werk wurde am 5. Mai 1748 begonnen und war bereits am 13. Juni vollständig beendet. Seiner Ausdehnung nach (es umfafst 48 gröfsere und kleinere Sätze, unter ihnen sechs Chöre zu acht, fünf Chöre zu fünf und zwei zu vier Stimmen) gehört es zu den umfangreichsten Oratorien des Meisters. Es eignet sich sehr zu Festaufführungen. Die stellenweise modern an-

gehauchten und wieder in andern Teilen so fromm erhebenden Chorsätze, ferner die aufserordentlich schönen, nirgends ermüdenden, immer Abwechselung bringenden Arien etc. der drei Teile des Werkes sind für das grofse Konzert, für eine »Massenaufführung« wie geschaffen.

»Susanna« ist dasjenige Oratorium, mit dessen Veröffentlichung die deutsche Händel-Gesellschaft 1858 ihre Publikationsthätigkeit begann. Was die Komposition betrifft, besitzt diese sowohl in den Sologesängen wie Chören reiche Schönheiten, die den damals im 63. Lebensjahre stehenden Meister in ungeschwächter Geistes- und Erfindungskraft zeigen. Alles, vom einfachsten Recitativ und Ariensatze bis zum breit ausgeführten Chore, spricht für die frei von jeder Äufserlichkeit bleibende ideale Auffassung der oft ins Dramatische gehenden Situationen. Da die Handlung auf die Sologesänge fallen mufste, enthält »Susanna« nur verhältnismäfsig wenig Chöre, von denen bei der Aufführung kaum etwas fehlen darf. Fast sämtliche Chorsätze sind ernst. Interessant ist gleich der erste Chor mit seinem chromatisch geführten Basso ostinato. Dramatisch eindringlich wirkt der Satz »Der Spruch ist gefallen«. Der schönste aller Solosätze ist das Terzett der Susanna mit den beiden Richtern, ein ähnlich charakteristisches Stück wie das Terzett der beiden Mütter mit dem Könige im »Salomo«. Die vielen Arien, unter denen die Liebesgesänge hervorragend schön sind, bieten reiche Abwechselung im Ausdruck wie in der Form. Der bekannteste Solosatz, ein Lied im edelsten Sinne, ist der Gesang des ersten Richters im 1. Akt »Ihr grünen Au'n, du würzig Thal«.

Das nächste Werk ist »Theodora«. Dieses

lyrische, besonders sympathisch berührende Oratorium wurde 1749 vom 28. Juni bis 31. Juli komponiert. Es erschien in der Öffentlichkeit zuerst am 16. März 1750, ohne sich jedoch einer besonders beifälligen Aufnahme zu erfreuen. Die Dichtung, nach einer Schrift von Boyle (London 1687) und einem alten französischen Drama, verfafste Thomas Morell. »Theodora« erfuhr nur vereinzelte Aufführungen. 91 Jahre nach der Entstehung des Werkes, 1841, wurde dasselbe zum erstenmale in Deutschland von der Berliner Singakademie, unter Rungenhagens Leitung, zur Kenntnis gebracht, mit Benutzung einer von Schaum herrührenden Textübersetzung. 30 Jahre später, am 19. Dezember 1871, folgte Köln mit der zweiten deutschen Aufführung, der eine Bearbeitung von Ferd. Hiller zu Grunde lag, die, mit eigenen Zuthaten sehr zurückhaltend, sich wesentlich auf Verstärkung und Vervollständigung der Orchesterbegleitung beschränkte. Auch zur »Theodora« benutzte Händel, ähnlich wie zum »Israel« etc. Themen anderer Komponisten. Chrysander führt im Suplementbande IV (1892) hierfür verschiedene Duette von *Clari* etc. an.

Dem sogenannten Halb-Oratorium, dem allegorischen der italienischen Schule, von dem der Meister seinen Ausgang genommen, wandte sich derselbe noch einmal, und zwar 1750, in dem in mehrfacher Beziehung bemerkenswerten Werke »Die Wahl des Herakles« zu. Chrysander nennt das kurze, nach Worten aus Spencers »Polymetis« komponierte Werk, welches als ein hinzugefügter neuer Akt zum »Alexanderfest« am 1. März 1751 zu Gehör kam, »Zwischenspiel«. Händels Musik, die sich auf die Figuren der »Lust« und der »Jugend«, wie auf »Herakles« und den Chor erstreckt, ist

reich an schönen Ensemblestellen. Meistens wurde dieselbe der Komposition zu Smollets »Alceste« (aus dem Jahre 1749) entlehnt.

Händels letztes Oratorium ist »Jephtha« (1751), denn man wird die später noch geschaffene zweite Bearbeitung seines allegorischen Werkes »Sieg der Zeit und Wahrheit«, welches er bereits 43 Jahre früher komponiert hatte, nicht als eine weitere neue Schöpfung betrachten können. »Jephtha« wäre in eben derselben kurzen Zeit wie die andern Oratorien entstanden, wenn nicht den Meister ein sich wiederholendes Augenübel vielfach am Niederschreiben verhindert hätte. Überblickt man die »Jephtha«-Komposition in ihrer Totalität, wie auch in allen einzelnen Teilen, so offenbart sich in jeder Nummer derselbe grofse Geist in der Kraft der Erfindung und Gestaltung, den man bereits durch eine ununterbrochene Kette von Opern, Oratorien, Instrumentalstücken etc. kennt. Der Stoff, allgemein bekannt (Buch der Richter, Kap. 11), ist eine jener grofsen Begebenheiten, deren das Alte Testament so viele für eine musikalische Interpretation geeignete enthält. Der Dichter Th. Morell, welcher sich in den ersten Teilen streng an den Inhalt der Schrift hält, hat der schrecklichen Katastrophe, der Vollziehung des Opfers, wie es die Bibel sagt, eine andere, unsern christlichen Anschauungen mehr zusagende Wendung gegeben, indem er den Engel des Herrn sendet, mit der Verkündigung, dafs Jephthas Tochter, statt durch den eigenen Vater zu fallen, dem Herrn geweiht, als fromme Jungfrau in seinem Dienste fortleben soll. Diese Abweichung von dem ursprünglichen Inhalt war sicher für die musikalische Arbeit von grofsem Einflufs; durch die Erscheinung des Engels, durch die religiöse Eingebung der

Tochter, wie durch die alles versöhnende Lösung der ganzen Handlung wurde der Musik ein ungemein ergiebiger Boden bereitet. Händel war sicher auch hier mit seinem Textbearbeiter über diese Änderung ernstlich zu Rate gegangen; nur so konnte ein Ganzes werden, indem Dichter und Komponist zusammen schufen.

Die Neubelebung der Händelschen Oratorien dank der Thatkraft Chrysanders und die rückhaltlose Anerkennung, welche dieselbe bei den Leitern der ersten Konzertinstitute und dem kunstverständigen Publikum gefunden, ist bahnbrechend für die Zukunft geworden. Dies hat einen Umschwung in den Ansichten derjenigen bewirkt, die noch an den Traditionen hängen, welche die bisherige Übermittelung der Werke Händels nach Mozart, J. Adam Hiller, Mosel, Mendelssohn, Robert Franz etc. brachten, oder gar glauben, dafs die orthodoxe Beibehaltung des originalen Notentextes allein geeignet sei, die monumentalen Kunstwerke unseres gröfsten deutschen Vokalkomponisten stilgerecht vorzuführen.

Von Hamburg aus vollzog sich, wie schon bei »Debora« angeführt, die Übermittelung der Händelschen Werke in der oben genannten Reorganisation. Wohl mochte Chrysander schon manche der in den 1860er Jahren in verschiedenen Städten stattgefundenen Aufführungen fördernd beeinflufst haben; mafsgebend und vollkräftig wurde jedoch seine einflufsreiche Thätigkeit erst bei der erstmaligen, so denkwürdigen »Debora«-Aufführung der Hamburger Bach-Gesellschaft. Denn der Dirigent dieses Instituts, Herr A. Mehrkens, war der erste, der sich sofort den Ideen des Händel-Bearbeiters in allen Einzelheiten ergeben zeigte.

Der 4. April 1889, an dem »Debora« in Hamburg zuerst erschien, ist ein Gedenktag in der Geschichte der Verallgemeinerung der Händelschen Wiederbelebung. Das genannte Oratorium der Vergessenheit zu entziehen, war eine rühmenswerte, künstlerische That. Chrysanders gekürzte, dramatisch belebte Fassung des in der Handlung sich nur langsam fortbewegenden Werkes, seine auf Grund ernster Bibelkenntnis geschaffene neue Übersetzung des englischen Originaltextes, die Wiedereinführung des Händel-Orchesters an Stelle der Aufnötigung moderner Instrumentierung und endlich die melismatische Bereicherung der Sologesänge, wie sie der Praxis der Zeit Händels auf Grund der aufgefundenen Überlieferungen entsprach, wurden der vollen Bedeutung nach schon bei dieser ersten »Debora«-Aufführung gewürdigt und von den Kennern der Händelschen Kunst sofort verstanden. Bei alledem gewann die Händel-Reform jedoch aufser in Hamburg noch keinen festen Boden. Erst nachdem die zweite Händel-Vorführung am 22. Januar 1895 ebenfalls in Hamburg stattgefunden, schritt das grofse Werk erfolgreich weiter. Diese denkwürdige Hamburger Aufführung brachte unter Mehrkens den »Herakles«.

Den Aufführungen von 1889 und 1895 folgte noch in demselben Jahre das erste deutsche Händelfest in Mainz, welches am 21. und 22. Juli »Debora« und »Herakles« nach Chrysanders nochmaliger Überarbeitung brachte. Die Begeisterung war aufserordentlich. Ein grofser Teil der Gegner der Chrysanderschen Neuerungen streckte besiegt die Waffen. Heute hat die Chrysandersche Form längst festen Boden gefunden. Die zahlreichen Händel-Aufführungen haben dies bewiesen. Nahezu

100 Händel-Chrysander-Vorführungen haben bis heute in den verschiedenen Städten Deutschlands, in Österreich, Holland und der Schweiz stattgefunden.

III.

Der Verfall des Oratoriums und das moderne Konzertstück.

Die bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts geführten Betrachtungen des italienischen Oratoriums schlossen mit den Hinweisen auf einige Meister der neapolitanischen Schule, an deren Spitze *Leo* und *A. Scarlatti* standen. Anzuführen sind als weitere Komponisten von Bedeutung: *Durante* (1684—1755), *Steffani* (1655—1730), *Caldara* (geb. um 1678, gest. 1763), *Pergolese* (1710—1736), *Jomelli* (1714—1774), *Sacchini* (1734—1786), *Clari* (1669, lebte noch 1736), *Pistochi* (geb. 1659) etc.

Der damals bei Oper und Oratorium in den Vordergrund tretende Stil, dessen Hauptstreben auf eine schöne, dem Sänger dankbar in den Mund gelegte Melodie mit vornehm accordlicher Unterlage gerichtet war, erwarb sich im hohen Grade die Gunst des grofsen Publikums, das sich im allgemeinen wenig um die ernsten Beziehungen kümmerte, in denen die Musik zum Texte stand. Durch immer weitergehende Konzessionen an diese Geschmacklosigkeit vollzog sich rasch der Verfall des Oratoriums bei den Italienern wie bei den Deutschen. Die Prunksucht der Höfe, die dem Emporblühen der Oper zu statten kam, beeinflufste naturgemäfs die Oratorien-Komponisten, besonders da auch für andere Musikgattungen immer mehr hervorragende Sänger gewonnen wurden. *Bachs* Werke kamen kaum über Leipzig hinaus, das *Händelsche* Oratorium war nur in England bekannt; Allgemeingut wurden die Werke beider in damaliger

Zeit noch nicht. Die Herrschaft des italienischen Opernstils, dem selbst Händel in einigen seiner Oratorien und Bühnenwerke huldigen mufste, war eine allgemeine. So traten denn gleich nach Bach und Händel die Meister des italienischen Stils in den Vordergrund.

Die weltliche Kantate, die auch von Händel und Bach mit manchen Schöpfungen beschenkt war, erfuhr eine weitere Pflege bei vielen Komponisten. Als Nacheiferer der neapolitanischen Schule direkt oder indirekt sind *Hasse* (1699—1783), *Graun* (1701—1759) und *Naumann* (1741—1801), drei Deutsche, zu nennen, die im italienischen Stil ihre heute kaum mehr als dem Namen nach bekannten Oratorien, Kantaten und Passionsmusiken schrieben. Hasses etwa 1740 komponiertes Oratorium »I Pellegrini al sepolcro di nostro Salvatore« z. B. zeigt eine zwar wohlklingende, aber keineswegs bedeutsame Musik. Das genannte Oratorium wurde 1774 von *J. Adam Hiller* mit deutschem Text herausgegeben. Grauns Passionskantate »Der Tod Jesu« (1750), die bis vor einigen Jahren noch regelmäfsig zu Ostern in Berlin und einigen andern Städten zu Gehör kam, ist, wie die Oratorien von Naumann, sonst vollständig vergessen. *C. Ph. Em. Bach* bietet in seinen Oratorien »Die Israeliten in der Wüste« (1775) und »Die Auferstehung und Himmelfahrt Christi« kaum anderes als ein Anlehnen an den Hasse-Graunschen Stil. Ebenso *J. Haydn* in dem 1774 geschriebenen Oratorium »Die Rückkehr des Tobias«, ein Werk, das 1860, 1870 und Mitte der 1880er Jahre wieder zur Aufführung gelangte. Aufser einigen von echter Frömmigkeit sprechenden Sätzen hat dies Haydnsche Werk durchaus den Stil der italienischen Oper der

damaligen Zeit. Bedeutender ist Haydns Passionswerk »Die sieben Worte«, das leider sehr selten zur Aufführung gebracht wird. Das etwa 1786 komponierte Passionsoratorium bestand ursprünglich aus sieben Adagios für Streichorchester. Dieselben bilden No. 76—82 seiner Streichquartette. In der Vorrede zur ersten Partitur-Ausgabe dieses Oratoriums (1801) sagt Haydn: »Es sind ungefähr 15 Jahre, dafs ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Passions-Musik »Die sieben Worte Jesu am Kreuze« zu verfertigen. Man pflegte damals alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beitragen mufsten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren mit schwarzem Tuche überzogen, und nur eine in der Mitte hängende grofse Lampe erleuchtete das magische Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen, und jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmäfsigen Vorspiel bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus und stellte dann eine Betrachtung darüber an. Sowie sie beendigt war, stieg er von der Kanzel herab und fiel dann knieend vor dem Altar nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verliefs zum zweiten-, dritten etc. Male die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung mufste meine Komposition angemessen sein.« Weiter heifst es: »Die Musik war ursprünglich ohne Text, erst später wurde ich veranlafst, den Text unterzulegen, so dafs also das Passions-Oratorium ‚Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze‘ jetzt 1801 zum erstenmale bei Breit-

kopf & Härtel in Leipzig als ein vollständiges und, was die Vokalmusik betrifft, ganz neues Werk erscheint.« Haydns anderer oratorischer Musik, die in der »Schöpfung« und den »Jahreszeiten« gipfelt, wird weiter unten um so ausführlicher gedacht werden, da sie den Beginn des weltlichen Oratoriums, aus dem sich weiter das moderne Konzertwerk entwickelte, bildet. Im Anschlufs an Hasse, Graun und Naumann sind als noch zu ihrer Richtung gehörend anzuführen: *Telemann* (1681—1767), *Fux* (1660—1741), *Mozart, Stoelzel, Rolle* (1718 bis 1785), *J. L. Krebs, Jomelli* (1714—1774) und besonders *Homilius* (1714—1785). Der schon bei der Passions-Musik genannte Vielschreiber Telemann giebt in seinen von 1708—1760 geschriebenen sieben Oratorien nichts Hervorragendes, wogegen Stoelzels Werke höheren Wert haben. Fux' und Mozarts wenige Oratorien bieten gleichfalls nur vorübergehendes Interesse. Fux' »Testamento del nostro Signore Gesu Christe«, das 1727 in Wien aufgeführt wurde, ist kaum an anderen Orten zu Gehör gekommen; Mozarts 1771 komponierte »La Betulia libera«, wie »Davide de penitente« (1785) werden nur aus Pietät, aber äufserst selten zu Gehör gebracht. Von den drei Komponisten Rolle, Krebs und Homilius gebührt dem letzteren deshalb ein besonderer Vorzug, weil er es vermochte, in edler und ergreifender Weise den Stil seines grofsen Vorgängers Bach zu treffen.

Nach dieser den Einflufs der Italiener charakterisierenden Periode, die den Verfall des durch Händel und Bach zur höchsten Vollendung gebrachten Oratoriums kennzeichnet, nahm die Oratorien-Komposition einen mehr und mehr weltlichen Charakter an, der zunächst in *J. Haydn* seinen Hauptvertreter hatte.

Im 65. und 69. Lebensjahre (1797 und 1801) schuf Haydn in ungeschwächter Kraft seine beiden umfangreichen Werke »Die Schöpfung« und »Die Jahreszeiten«. Alle Zweige der musikalischen Komposition, vom einfachen Liede und kleinsten Menuett bis zur grofsen Symphonie und Oper waren von ihm in vielseitigster Weise gepflegt; die meisten Formen der modernen Instrumentalmusik hatte er neu geschaffen, wieder andere weitergeführt und zur schönsten Blüte erhoben, »doch war noch alles nicht vollbracht«, es fehlte seinen Werken noch die Krone, dasjenige, was ihm vor allen andern für alle Zeiten die klassische Bedeutung sichern sollte. Angeregt durch die grofsen Händel-Aufführungen, denen Haydn bei seinen Besuchen in England (1791 und 1794) beiwohnte, wurde in ihm die Idee der Komposition eines grofsen Oratoriums immer fester. Salomon, der Konzert-Veranstalter und Musiker, der Haydn beide Male für England zu Konzerten mit neuen, eigens dafür geschriebenen Instrumentalwerken engagiert hatte, gab ihm das englische Textbuch, die Schöpfungsgeschichte enthaltend, verfafst von Lindley, welches Haydn, von seiner zweiten englischen Reise zurückgekehrt, dem als ernsten Musikverständigen bewährten Baron van Swieten in Wien zur Übersetzung und genauen Prüfung vorlegte. Van Swieten gab sich dieser interessanten Arbeit, der Umgestaltung des viel zu ausgedehnten Gedichtes, mit Eifer und Verständnis hin, und somit wurde Haydn der für die Komposition so brauchbare Stoff in praktischer Weise dargeboten. Das Gedicht zwischen den kraftvollen Bibelworten steht allerdings oft gegen dieselben zurück, aber es giebt doch wieder an vielen Stellen wohlgeeignete Basis

zur tonkünstlerischen Verbildlichung. Haydns bescheidenes kleines Häuschen in einer Vorstadt Wiens, das er sich von den Ersparnissen der Einnahmen in England gekauft, wurde der Ruhmestempel grofser Ereignisse, denn hier in aller Zurückgezogenheit wurde »Die Schöpfung« geschrieben. Im April 1798 war die Komposition beendigt und gelangte am 19. März 1799 im k. k. Hoftheater nächst der Burg zuerst zur Aufführung. In England wurde »Die Schöpfung« als erstes grofses Oratorium nach Händel mit Enthusiasmus aufgenommen; sie erfuhr dort ihre erste Aufführung am 28. März 1800 im Coventgarden-Theater in London. Das Werk ging durch die ganze Welt, 1800 erschien es zuerst in Berlin, Leipzig, Paris etc. und erweckte überall die gleich hohe Begeisterung, die sich bis auf den heutigen Tag ebenso erhalten hat und voraussichtlich bleiben wird. Ohne näher auf Einzelheiten einzugehen, sei nur an die Instrumental-Einleitung »Die Vorstellung des Chaos« erinnert. Der Komponist zeigt hier durch die interessante Harmonisierung und farbenreiche Instrumentation, wie sehr die Musik im stande ist, eine bildliche Vorstellung zu geben, ohne sich in absurde Grübelei zu verlieren. Überall im ganzen Werk ist die Musik eine bis ins kleinste Detail gehende Wiedergabe des Textinhalts; am ergreifendsten wirkt sie bei der Idealisierung der kraftvollen Bibelworte; mit Recht kann man sie als eine göttliche Offenbarung der Schrift in Tönen bezeichnen.

Haydns »Jahreszeiten«, komponiert nach der van Swietenschen Bearbeitung des Tomsonschen Gedichtes, haben seit ihrer ersten Übermittlung im fürstl. schwarzburgischen Palaste in Wien (24. April 1801) bis auf die Jetztzeit, wie »Die Schöpfung«

eine allgemeine Verbreitung gefunden. Kaum ein anderes Werk Haydns hat mehr Popularität erlangt als gerade dieses; es führt in lebendigen Zügen jedem die zutreffende Verbildlichung der wechselvollen, alljährlich wiederkehrenden Ereignisse in unserm Dasein vor die Seele. Hohe Kunst und unverkümmerte Natur reichen sich in den »Jahreszeiten«, diesem »Pastoral-Oratorium«, im engsten Bunde die Hand. Alles gipfelt in dem Dankgefühl für die Vorsehung, die wir anstaunen und zu begreifen glauben. Steht auch dieses Werk in seinen Sologesängen mit ihren vielen Dehnungen bedenklich gegen die »Schöpfung« zurück, so ist es doch wieder die Urkraft der absoluten Musik, die sich vornehmlich in den Chorsätzen äufsert und diese dauernd lebensfähig erhalten wird. Haydn ist der Begründer des neueren weltlichen Oratoriums; er weicht in fast allen Einzelheiten wesentlich von Händel ab und schuf so eine neue Richtung, auf der viele andere weiterbauten, ohne jedoch bleibenden Erfolg zu erzielen.

Nachteilig auf den Fortgang des Oratoriums wirkten zu Anfang des 19. Jahrhunderts die politischen Ereignisse und die sich bis zu den 1830er Jahren immer mehr entwickelnde Romantik in der Opernkomposition. Der ernste Stil Händels und Bachs, die Ungezwungenheit und natürliche Frische Haydns konnten nur äufserlich, nicht aber aus innerem Herzensdrange nachgebildet und weitergeführt werden, und so entstanden auf oratorischem Gebiete Werke, die, ausgestattet mit den fortgeschrittenen, in der Oper Wichtiges bietenden Instrumental-Effekten, eine Periode des Verfalls kennzeichnen. Von Haydn bis Mendelssohn wurde im Oratorium wenig, eigentlich nichts Hervor-

ragendes geleistet, denn auch die besten der Werke aus dieser Zeit vermochten kaum das Alltägliche zu überbieten. Und so bereitete sich gleichzeitig mit dem Verfall des Oratoriums eine neue Musikgattung, das oratorische Konzertwerk, vor.

Diese Verfall-Periode beginnt mit keinem geringeren Meister als *L. van Beethoven.* Es war auch ihm versagt (ebenso wie vorher Mozart), das Oratorium mit neuen, diese Kunstgattung hebenden Schöpfungen zu bereichern. Beethovens »Christus am Ölberg« (1800), dessen Chorsätzen es an überzeugend markiger Kraft gebricht und in dem der Heiland sich in brillanten Arien ausspricht, ist vom religiösen Standpunkte aus ein verfehltes Werk. Dieser gröfste aller Instrumental-Komponisten, der in der Symphonie auch für seine religiösen Gefühle das Ausdrucksmittel fand, hat es nicht vermocht, der in sich abgegrenzten Form des Oratoriums gerecht zu werden. Seine mehrfache Bearbeitung des »Christus am Ölberg« zeigt deutlich, dafs er selbst nicht mit dem Werke zufrieden war.

Von Oratorien-Komponisten der zu Beginn des 19. Jahrhunderts in ihren Anfängen stehenden romantischen Schule sind manche anzuführen, deren heute nur verhältnismäfsig selten noch gedacht wird. Aus dieser, *Mich. Haydn* (1737—1806), *Stadler* (1748—1833), *Fasch* (1736—1800), *B. Klein* (1793—1832), *Sigmund Neukomm* (1778—1858), *Löwe* (1796—1869), *Spohr* (1784—1859), *Fr. Schneider* (1786—1853) und andere umschliefsenden Periode dürfte wohl nur Schneiders »Weltgericht« (1820) auf eine eingehende Beachtung Anspruch zu machen haben. Spohrs »Die letzten Dinge« (1826), Löwes »Die sieben Schläfer« (1833), Johann Hufs (1842), Gutenberg (1836) etc. sind der Vergessenheit an-

heimgefallen. »Das Weltgericht«, Schneiders erstes Oratorium, gelangte nach seiner ersten Aufführung in Leipzig am 6. März 1820, die unter Leitung des Komponisten stand, recht bald zu einer gewissen Popularität und machte zunächst die Runde durch Mittel- und Süd-Deutschland. Der Text (von August Apel) ist besonders wirksam, fast dramatisch. Satan triumphiert mit den Höllengeistern über das nahe Verderben der Menschenkinder, da nahen sich die Märtyrer und Apostel dem Throne Gottes und flehen um Vergebung. Aufs neue werden sie um ihrer Sünden willen vor dem Throne Gottes verklagt, andere Chöre der Mütter und Kinder flehen um Erbarmen. Immer wieder wird ihnen das tiefe Verderben, die grofse Schuld vorgehalten, zuletzt geschieht unter dem Triumphruf des Satans ein Zeichen vom Himmel, und die Sterne erlöschen. Da tritt Maria vor den Thron Gottes und singt die schönen Worte: »Dein Blut, mein Sohn« etc. Durch Marias Dazwischentreten wird also, indem sie das Verdienst Christi im entscheidenden Augenblick hervorhebt, das Verderben gewendet und der sündigen Menschheit vergeben. Christi Blut, am Kreuze vergossen, ist die Sühne für die ganze Welt. Durch dieses finden die Seelen der Menschen ihre Vergebung. Satanas wird auf ewig in den Abgrund gestofsen, und der Chor aller Seligen und Engel stimmt den Schlufsgesang an: »Dein ist das Reich und die Herrlichkeit in Ewigkeit.« Wie manche der oben genannten Komponisten, giebt auch Schneider in diesem seinen Hauptwerke Vorzügliches; seine Fugen zeigen die gewandte Hand eines Erfahrenen, die Chöre sind überall lebendig und wirksam, wogegen viele der Soli zurückstehen. Seine Musik hat mehr innerliche Kraft als die

Oratorien Spohrs und Löwes. Wenn auch diese, auf anderen Tongebieten fruchtbaren Meister hier und da einen der oratorischen Musik entsprechenden Ton anzuschlagen wufsten, so vermochten sie noch weniger als Schneider, sich dauernd auf dem Gebiete des Oratoriums zu behaupten. Kleins Oratorien, unter denen »Jephtha« (1820), »Hiob« (1820) und »David« (1830) zu nennen sind, weisen auf die Oratorien *Mendelssohns* hin.

Die nun folgende letzte Periode, an deren Spitze Mendelssohn steht, zeigt allerdings wieder eine gewisse Hebung des oratorischen Stils; dennoch aber wurde das von Händel und Bach Geschaffene nicht erreicht. Dem Jüngling Mendelssohn gelang es, in seinem »Paulus« und »Elias« neue Wege anzubahnen. Seine Oratorien sind für die Kunstgeschichte nur darum von bleibender Bedeutung, da sich in ihnen der Hinweis auf das später so reich gepflegte moderne Konzertwerk, das in unserer Zeit vornehmlich die oratorische Musik ausmacht, zu erkennen giebt. Nur wenige der neuzeitlichen Komponisten nahmen ihren Ausgang im Oratorium nicht von Mendelssohn. Auf diese wird weiter unten hingewiesen.

Im 26. Lebensjahre, 1836, schrieb Mendelssohn seinen »Paulus«, der durch seine Stileinheit alle Welt in Erstaunen setzte. Noch vielmehr geläutert und von innerer Kraft durchströmt ist sein 10 Jahre später erschienener »Elias«, das Produkt eines reifen, denkenden Mannes. Mendelssohn standen allerdings bei weitem mehr äufsere Mittel, namentlich die durch die Vorgänger reicher entwickelte Instrumentation, zur Verfügung; auch hatten sich Kunstformen, wie z. B. die Arie, vielseitig ausgebildet. Der neuere Meister, dem Händel

und Bach die Pfade wiesen, unternahm es, den Stil der grofsen Vorgänger nachzubilden, wenn auch in neuzeitlicher Weise, und so entstanden gehaltvollere, weniger nach aufsen gerichtete Tonschöpfungen, deren ästhetischer Wert sofort imponieren mufste. Mendelssohns absolutes Schönheitsgefühl für Klang und abgerundete Form spricht sich, wie in allen seinen Werken, auch in seinen Oratorien aus, und diese Eigenschaften sind es, die ihnen sofort beim grofsen Publikum Eingang verschafften. Ohne Zweifel stehen sein »Paulus« und »Elias« an der Spitze des neuen Oratoriums; beide, insbesondere »Elias«, enthalten die gedankenreiche Verschmelzung der älteren Schule mit der neueren. Ein grofses Verdienst Mendelssohns liegt darin, dafs er den Bibeltext im Oratorium einführte; ein zweites, dafs er wieder an geeigneter Stelle zum Choral griff. Ein drittes Verdienst ruht endlich darin, dafs er die alten Meisterwerke, die der Vergessenheit mehr oder weniger anheimzufallen drohten, durch vortrefflich vorbereitete Aufführungen dem Publikum erneuert zur Kenntnis brachte. Seiner Wiederbelebung der J. S. Bachschen Matthäus-Passion wurde bereits gedacht.

Robert Schumann ist nicht eigentlich Oratorien-Komponist. Er hat in seinem »Paradies und Peri« (1843) und »Der Rose Pilgerfahrt« (1851) zwei oratorische Konzertwerke gegeben, die in ihrer episch-lyrischen Haltung zu dem Hervorragendsten zählen, was die neuere Zeit gebracht hat. Beide Werke sind auf die grofse Kantate zurückzuführen und stehen zwischen dieser und dem Oratorium. »Paradies und Peri« nach Thomas Moore ist das bedeutendere. Den Text zu dieser Kom-

position, die in Bezug auf melodische Schönheit von keinem Schumannschen Werke überboten wird, erhielt der Komponist schon 1841 von seinem Jugendfreund Emil Flechsig. Der Dichter hat mit grofsem Geschick den Stoff aus dem poesievollen Werk »Lalla Rookh« des Thomas Moore übersetzt. Dennoch mufsten für die Einrichtung der Komposition einige Abänderungen getroffen werden; diese übernahm Schumann selbst, sie gereichten aber dem inneren Zusammenhange des Ganzen nicht zum Vorteil, am wenigsten, was den zu weit ausgesponnenen dritten Teil betrifft. Obgleich das Werk manche gröfsere Chorsätze enthält, liegt doch der Schwerpunkt desselben in den vielen Sologesängen. Schumanns andere Kompositionen für Chor, Soli und Orchester, »Des Sängers Fluch« (1852), »Vom Pagen und der Königstochter« (1852), »Das Glück von Edenhall« (1853) etc., wie auch seine »Faust-Scenen« (1844—1853), gehören zum modernen Konzertwerk.

Dem Oratorium Mendelssohns schlossen sich zunächst in Stil und Haltung unmittelbar *Ferd. v. Hiller* (1811—1885) und *Karl Reinthaler* an. Hillers »Zerstörung Jerusalems« (1839—1840) ist wie Reinthalers »Jephtha und seine Tochter« (1856) im gewissen Sinne populär geworden. Beide Werke zeigen aber nur den matten Abglanz der Mendelssohnschen Stilweise. In den Chorsätzen geben sie allerdings bei prägnanter Form ein Gemisch von Mendelssohn und Händel, wogegen ihre Sologesänge von Weichheit überströmen. Dieser Richtung, eine fliefsende, schön klingende Musik zu schreiben, folgten *A. B. Marx* (1799—1866), *Rungenhagen* (1778—1851), *Leonard* (1810—1883), *Schachner* (1821—1895), *Grund* (1791—1874), *Pierson* (1816

bis 1873), *Max Bruch* (geb. 1838), *Vierling* (geb. 1820), *Molique* (1803—1869) etc.

Bedeutender und dabei interessanter in der Erfindung als die vorgenannten sind *L. Meinardus* (1827—1896) und *J. Raff* (1822—1882). Der Erstgenannte giebt in seinen fünf Oratorien, deren bemerkenswertestes »Luther in Worms« (1875) ist, selbständige, weniger an Mendelssohn und Händel sich anlehnende Schöpfungen. Das Hauptgewicht fällt hier auf den Chor, während die Sologesänge nicht frei von Dehnungen sind, eine Spezialität, die vielen zeitgenössischen Komponisten eigen ist. Ein Grund, dafs Meinardus' Oratorien wenig bekannt sind, mag darin liegen, dafs die oft antike Schreibweise (hervorgerufen durch die Anwendung der alten Kirchentonarten) dem grofsen Publikum nicht leicht zugänglich ist. Überdies verträgt sich das harmonisch-moderne Kolorit nicht mit dem Geiste einer früheren Zeit. Raffs »Weltende, Letztes Gericht, Neue Welt« (1879—1881) ist ein geistreiches Werk, in dem jedoch der Stil des Oratoriums nicht beibehalten wird. Ähnliches gilt von *Rubinsteins* (1830—1894) »Das verlorene Paradies« (1876), »Der Turm zu Babel« (1872), »Moses« (1887) und »Christus«. Diese Rubinsteinschen Oratorien, »Geistliche Opern« genannt, haben versuchsweise Bühnenaufführungen erlebt. Ein zwischen Oper und Oratorium stehendes Werk ist ferner Rubinsteins »Die Makkabäer«, wie auch das biblische Idyll »Sulamith« u. s. w. Rubinstein und Saint-Saëns (letzterer in seiner Oper »Simson und Delila«) haben die biblische Oper nach dem Muster Méhuls mit Erfolg gepflegt.

Von den neueren Oratorien ist *Kiels* 1871—72 geschriebener »Christus« eins der hervorragendsten.

Die Leidensgeschichte mit der Auferstehung bildet den Hauptinhalt des Textes. Kiel hat den Einzug in Jerusalem gleichsam als den Sieg der christlich religiösen Idee der Leidensgeschichte gegenübergestellt. Die erste der drei Abteilungen, in die das Oratorium zerfällt, enthält Christi Einzug in Jerusalem und Christi Abendmahl mit seinen Jüngern, die zweite Christi Verleugnung durch Petrus, Christus vor dem Hohenpriester und Christus vor Pilatus, die dritte Abteilung bringt Christi Auferstehung. Als Text hat der Komponist fast ausschliefslich Bibelworte, sowohl aus dem alten wie neuen Testament, dem Dichterwort vorgezogen und dadurch dem Werke jedenfalls seinen Charakter aufs Ausgeprägteste bewahrt. Die handelnden Personen sind aufser dem Heiland ein Engel, die Jünger Petrus, Thomas und Judas der Verräter, ferner die beiden Marien, Pilatus, der Hohepriester, die beiden Übelthäter, ein Pharisäer, ein Knecht und eine Magd, Chöre der Jünger, Priester und Juden. Zwischen der geschichtlichen Handlung sind einzelne Chöre und Solosätze reflektierenden oder beschreibenden Inhaltes eingestreut. Der Eindruck der Komposition ist ein gewaltiger. Kiel hat hier durch seine unablässigen Studien der alten Meister und gestützt auf seine sich der religiösen Tonkunst besonders zuwendenden Begabung ein Werk geschaffen, das sich weit über die meisten Schöpfungen der Jetztzeit erhebt. Fällt auch in seinem »Christus« das Hauptgewicht auf die Chöre, so bieten doch ebenfalls die Sologesänge aufserordentlich viel Schönes und Erhebendes. Vergegenwärtigt man sich die grofse Aufgabe, den Christus vollkommen selbständig auftretend, in Töne zu bringen, so mufs man um so mehr erstaunen über die vornehme,

religiös gehaltene Wiedergabe, in der dies gewaltige Problem gelöst wurde. Freilich wird man in den Recitativen nicht selten an Bach erinnert; dennoch aber ist Kiels Tonsprache in ihrem modernen Charakter eine durchaus andere. Die Vorzüge des Werkes ruhen in der gedrängten Kürze, in der reichen Polyphonie der Chorsätze, der nie überladenen Instrumentation und der Sangbarkeit des Vokalparts. Einer der grofsartigsten Chöre, die seit Bach geschrieben wurden, ist der Schlufschor des ersten Teiles: »Wir gingen Alle in der Irre«, in dem fünf verschiedene Themen zusammenwirken. Bewunderungswürdig ist diese Doppelfuge mit ihren Stimmverschlingungen. Ähnliches zeigen alle übrigen Chorsätze.

Zu Kiels Christus stehen der Christus von *Rubinstein* und der von *Liszt* (1872) in vollem Gegensatze. Es gehört schon eine nicht geringe Verehrung der Lisztschen Schreibweise dazu, um dieser Musik Geschmack abgewinnen zu können. Das sehr umfangreiche Werk, über dessen Inhalt sich die Liszt-Enthusiasten s. Z. in endlosen Lobpreisungen ausliefsen, steht so vollständig auf katholisch-modernem Boden, dafs es mit dem oratorischen Stil nichts zu thun hat. Das Gleiche gilt von Liszts »Legende von der heiligen Elisabeth«. *Wagners* »Liebesmahl der Apostel« (1843) gehört ebenfalls zu dieser neuesten, nur Äufserliches bietenden Richtung. Entgegengesetzten Charakters, aber dennoch ebensowenig dem ernsten Stil gerecht werdend, ist *Gounods* »Erlösung«. Hier wird die Polyphonie in naiver Weise fast vollständig umgangen, was ebenso zu beanstanden ist wie andererseits die Lisztsche Manier, durch Sucht nach

Originalität und effektreichen Äufserlichkeiten der grofsen Menge imponieren zu wollen.

Wie Liszts Christus ist auch *Tinels* »Franziskus« vom speziell modern-katholischen Gesichtspunkte aus zu betrachten. Der vlämische Tonsetzer Tinel (geb. 1854 zu Sinai, Belgien), s. Z. Schüler von Gevaert und Kufferath, erhielt 1877 beim Wettbewerb um den Rom-Preis mit einer Kantate den ersten Preis. Nachdem verschiedene Orgel-, Klavier- und Liedwerke die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatten, begann die eigentliche Individualität des stets aufstrebenden Komponisten, welche sich der kirchlichen Musik mehr und mehr zugeneigt hatte, zum entschiedenen Durchbruch zu gelangen und zwar geschah dies zumeist in dem Oratorium »Franziskus«, das seit einigen Jahren Gemeingut aller Konzertinstitute geworden ist. »Franziskus« wurde mehrfach in Mecheln, wo Tinel seit 1883 lebt, zu Gehör gebracht und erschien in vielen andern Städten, überall mit grofsem Erfolg. Der Inhalt des dem »Franziskus« zu Grunde liegenden vlämischen Gedichtes von Lodewigk de Koninck (deutsch von Elisabeth Alberdingk Thym) ist die Berufung, das Apostolat und der Tod des heil. Franziskus von Assisi. Das umfangreiche Oratorium ist ein Werk voll dramatischen Lebens; es bringt in drei Teilen auf Grund der sinnvollen Dichtung eine prägnante Charakteristik des Heiligen und spricht sich sowohl mit allen Mitteln der modernen Kunst, wie auch nach den Gesetzen einer gedankenreichen polyphonen Stilart vornehm aus. Seiner religiösen Anschauung entsprechend, konnte Tinel den Helden nicht nach Art der alttestamentlichen Propheten behandeln; es mufste dabei vielmehr eine katholische Auffassung in den Vordergrund treten, die sich in der Musik

bestimmt ausspricht, und gerade dies ist es, was jeden unbefangenen Beurteiler fesselt. Tinels zweites grofses oratorisches Werk »Godoleva«, Musikdrama in drei Aufzügen, dürfte, obwohl für die Bühne bestimmt, als oratorisches Konzertwerk hier erwähnt werden. Der ersten Brüsseler Aufführung 1898 sind weitere Aufführungen gefolgt. Sie alle fanden allgemeine Beistimmung. Das traurige irdische Dasein der in Flandern verehrten, in Deutschland fast gänzlich ungekannten Dulderin Godoleva, ihre Verherrlichung sind von der Dichterin Hilda Ram, deutsche Übersetzung von Elisabeth Alberdingk Thym, in ausgedehnter, für den Recitations-Gesang der Solisten, wie für den des Chors geeigneter Weise bearbeitet, so dafs der Komponist auch hier wieder reiche Gelegenheit hatte, seine rühmenswerte Begabung zu verwerten. Der tonkünstlerische Inhalt gipfelt in der grofsartig konzipierten Schlufsscene der Verherrlichung Godolevas. Die Erfindung der musikalischen Gedanken erscheint hier fast noch bedeutsamer als im Franziskus.

Unter den neueren und neuesten Vertretern des Oratoriums sind vornehmlich anzuführen *Martin Blumner* (1827—1892), *Carl Adolf Lorenz* (geb. 1837), die Engländer *John Francis Barnett* (geb. 1838) und *Arthur Sullivan* (1842—1900), *Heinr. v. Herzogenberg* (1843—1900), *Max Zenger* (geb. 1837), *August Klughardt* (geb. 1847), der Schweizer *Fr. Hegar* (geb. 1841) und *Fel. Woyrsch* (geb. 1860). Ihre Werke, die den verschiedenen Richtungen angehören, einzeln durchzugehn, führt zu weit. Die hervorragendsten Oratorien Blumners »Der Fall Jerusalems« (1874), Herzogenbergs »Die Geburt Christi« (Op. 90), Zengers »Kain« (1866—1867), und namentlich Klughardts »Die Zerstörung Jerusalems« wie ferner das

Passions-Oratorium von Fel. Woyrsch haben sich grofser Verbreitung zu erfreuen. Kaum ein zweites Oratorium der Neuzeit hat so viele Aufführungen zu verzeichnen, als das genannte. dramatische wirksame Oratorium von Klughardt. Weniger von sich reden macht sein neueres Werk »Judith«, das allerdings seit seinem Erscheinen 1901 schon recht oft zu Gehör kam. — Die künstlerische Wirkung des Passions-Oratoriums von Fel. Woyrsch ist tiefgehend und nachhaltig, denn der Komponist bedient sich einfacher und natürlicher Ausdrucksmittel, wie er sich beim Studium der alten Meister angeeignet hat. Woyrsch weifs sein reichbegabtes Können auf die Stimmung zu heben, die der Stoff und Charakter des Werkes erfordern. Von ausländischen Oratorienkomponisten sei noch genannt *W. Nicolai* (1829—1896) (nicht zu verwechseln mit dem Opernkomponisten Otto Nicolai) in seinem bemerkenswerten Oratorium »Bonifacius«, der viel von sich reden gemachte *Perosi* (geb. 1872) und vor allen der in Deutschland gänzlich unbekannte *Peter Benoit* (geb. 1834), eine ebenso kraftvolle wie geniale Kunsterscheinung und Persönlichkeit. Er, dessen rastloses Ringen und Streben darauf hinzielte, »Grofses« mit grofsen Mitteln zu erschaffen, ist niederländischer »National-Komponist«, denn seine Aussprache wendet sich in erster Beziehung an die eigenen Landsleute, und so sind seine grofsen mehrchörigen Werke, unter denen sich die Oratorien »Lucifer« (1866), »Die Schelde«, »Drama Christi«, »Tedeum« und »Requiem« (beide 1863), Motetten, Messen etc. auszeichnen, so eng mit dem Denken und Empfinden seiner Nation verwachsen, dafs sie ihre eigene Physiognomie haben. In Deutschland sind *Benoits* Werke kaum bekannt, sie verdienen

es vom internationalen Gesichtspunkte aus, bei uns und auch in andern Ländern berücksichtigt zu werden.

Die Entstehung des modernen Konzertwerkes für Soli, Chor und Orchester, dem sich die Schlufsbetrachtungen zuwenden, ist vom weltlichen Oratorium und der Kantate abzuleiten. Chorwerke kürzerer Ausdehnung weltlichen Inhalts, für das Konzert berechnet, aufser den vielen Kantaten u. s. w., wurden bereits von *Haydn* (»Der Sturm«), *Beethoven* (»Meeresstille«), *Schubert* (»Mirjams Siegesgesang«, Original mit Klavier), *Zumsteg* (1760—1802), *Löwe* (»Die Hochzeit der Tetis« 1851) und anderen geschrieben. Das eigentlich gröfsere Konzertwerk, d. h. die dramatisch-musikalische Wiedergabe einer Scene, Ballade, Legende etc., wie es heute so reich gepflegt wird, wurde jedoch erst von *Mendelssohn, Schumann* und *Gade* geschaffen. Mendelssohns Wirken auf dem Gebiete der grofsen Vokalkomposition teilt sich im Hinblick auf seine Oratorien und Konzertwerke in zwei Kunstgattungen. Die sich im Laufe der Zeit mehr und mehr bahnbrechende freiere religiöse Strömung, welche das moderne weltliche Oratorium, Haydns Vorbild nachgehend, hervorgerufen hatte und auch beherrschte, dürfte ohne Zweifel den wichtigsten Anlafs dazu gegeben haben, dafs man sich mit Vorliebe bei Abfassung oratorisch gehaltener Kompositionen noch mehr als früher bei der textlichen Grundlage vom Schriftwort lossagte und sich der Verbildlichung weltlicher Begebenheiten, in freier musikalischer Form, einzig der gewählten Dichtung folgend, zuwandte. Zunächst bot die Ballade, für die der ausschliefsliche Einzelgesang nicht immer das Geeignetste sein konnte, dann die grofse Scene

aus diesem oder jenem dramatischen Werk, möge der Inhalt derselben der älteren oder neueren Geschichte angehören, oder aus dem Sagenkreis stammen, hierfür den zweckentsprechenden Vorwurf. Haydns Pastoral-Oratorium »Die Jahreszeiten«, wie manche andere zwischen Haydn und Mendelssohn entstandene Oratorien, in denen das weltliche Element vorherrscht, riefen das freiere Konzertwerk, das jedoch in keiner Weise irgend einen künstlerischen Fortschritt dem Oratorium gegenüber behaupten kann, hervor.

Waren es vornehmlich die Chorsätze des Oratoriums, die dem Chorteil des Konzertwerkes als Vorbild gedient hatten, so beeinflufste die weltliche Kantate, welche nach *Händel* und *Bach* in *Beethoven*, *Weber* und anderen weiter vertreten war, auch den Sologesang der neusten Richtung. Beides, der Chorsatz wie das Solo, löste sich mehr und mehr im Konzertwerk von den geschlossenen Formen los. Für das Konzertwerk wählte man oft mehrere Scenen aus demselben Werke und reihte diese lose aneinander zum Unterschiede vom Oratorium, das sich, wie die Oper, der endgültigen musikalischen Aussprache einer zusammenhängenden, abschliefsenden Handlung widmet. Manches grofse dramatische Werk, zu dem ein Komponist Musik geschrieben (man denke an »Egmont«, »Preciosa«, »Sommernachtstraum«, »Manfred«, »Faust« etc.) wurde, um die für die Bühnenaufführung bestimmte Musik im Konzertsaal verständnisvoll zu Gehör zu bringen, mit einem eigens für den Konzertvortrag verfafsten verbindenden Text versehen, um damit das lose Aneinandergefüge weniger fühlbar zu machen. Eine derartige Wiedergabe von Bühnenmusik hat jedoch unter allen Umständen Mifsliches.

Ist auch immer die Fassung des modernen Konzertwerkes insoweit identisch mit der des Oratoriums, dafs hier wie dort der Chor, das Recitativ, die Arie und der Ensemblesatz in lyrisch-epischer Weise miteinander abwechseln, so unterscheiden sich doch beide Kunstgattungen, wie oben gesagt, wesentlich dadurch, dafs das Konzertwerk meist nur einzelne Scenen oder Episoden darbietet, wogegen das Oratorium, ob religiösen oder weltlichen Inhalts, eine fortlaufende Begebenheit, ohne Zerstückelung, von Anfang bis zu Ende durchführt. In der Form der einzelnen Teile, in den Arien, Chören etc., bringt das Oratorium nur abschliefsende Tonstücke aus zusammenhängenden absoluten Kunstformen, und wird nicht, wie das Konzertwerk, von Willkürlichkeiten wie z. B. dem oft permanent im Sologesange zur Erscheinung kommenden Arioso, beherrscht. Es neigt sich mehr als das Oratorium zur Oper, trotzdem es wie jenes nur innere Vorgänge schildert. Konzertwerke mit kirchlichem Hintergrund, die dabei aber in freier Form gehalten sind, wurden viele geschrieben; doch unterscheiden sich auch diese vom Oratorium dadurch, dafs ihnen ein vorzugsweise effektvoll gehaltenes Instrumental-Kolorit gegeben ist. Der in sich abgeschlossene Stil des Oratoriums weist dem Vokalpart als Hauptgedankenträger die erste Stelle zu, wogegen das Konzertwerk ein Gemisch von Instrumental- und Vokalmusik ist, bei dem nicht selten die reiche Orchestration zur Hauptsache gemacht wird. Dafs diese beiden Bestandteile der Tonkunst, das Instrumentale und Vokale, im Konzertwerk als gleichberechtigte Faktoren zusammenwirken und beide in effektvoller, oft in nach aufsen gerichteter Weise behandelt sind, liegt sowohl in den neuzeit-

lichen Anschauungen, der Instrumentalmusik dem Gesange gegenüber ein weiteres Feld einzuräumen, wie auch darin, durch Klangreiz auf den Zuhörer wirken zu wollen. Manche der neuesten weltlichen Oratorien können nur Anspruch darauf machen, zum modernen Konzertwerk gerechnet zu werden, weil ihr religiöser Teil auch jene Merkmale aufweist.

Die Hauptvertreter dieser neuesten Richtung und einige ihrer Werke wurden bereits genannt. *Mendelssohns* Musiken zum »Sommernachtstraum« (1826 und 1843) und zur »Walpurgisnacht« (1831) bilden die Hauptwerke dieser Gattung, ebenso seine Musiken zu »Antigone« (1841), »Athalia« (1845) und »Oedipus« (1845), desgleichen die bereits bei *Schumann* angeführten Kompositionen. *Gade* hat in seiner »Comala« eines der schönsten Konzertwerke gegeben. Gegen diese stimmungsvolle, der Individualität des nordischen Meisters getreu entsprechende Komposition stehen »Erlkönigs Tochter«, »Calanus« und »Die Kreuzfahrer« erheblich an Originalität zurück. Ein Meister des Konzertwerkes ist *Max Bruch* in seiner Vertonung von Scenen aus der »Frithjof-Sage«, dann auch in seinen Scenen aus der »Odyssee« und im »Achilleus«. Gegen diese fallen »Arminius«, »Das Feuerkreuz«, »Das Lied von der Glocke«, »Gustav Adolf« etc. merklich ab. Von Bruchs kürzeren Konzertwerken zeichnet sich besonders aus »Schön Ellen«. Bruch nahe verwandt ist *G. Vierling*, der außer seinem Oratorium »Constantin« die Konzertwerke »Hero und Leander«, »Raub der Sabinerinnen« und »Alarich« schrieb. Weniger bedeutend ist der Vielschreiber *Hofmann*, von dessen hierher gehörenden Kompositionen »Die schöne Melusine« die bekannteste ist. Auch *Reinecke*, *Reinthaler*, *F. v. Hiller*, *Mangold*,

Markull, Nicodé, Thieriot, A. Krug, Dietrich, Thierfelder, Robert Kahn, Wilhelm Berger, Seyffardt, Rich. Straufs und eine grofse Zahl weiterer Komponisten schrieben viele ähnlich abgefafste Werke, ohne jedoch in denselben originale Wege zu betreten.

Brahms hat von 1861—1885 eine Reihe Konzert-Kompositionen kirchlichen wie weltlichen Inhaltes dargeboten, auf deren Bedeutung hier noch kurz hinzuweisen ist. Aufser dem »Ave Maria«, »Begräbnisgesang«, »Ein deutsches Requiem«, von denen die zuletzt angeführte Komposition nicht zu den Konzertwerken gehört, sind seine »Rapsodie«, »Das Schicksalslied«, »Triumphlied«, »Rinaldo«, »Nänie« und der »Gesang der Parzen« in ihrer idealen tonkünstlerischen Haltung eine wertvolle Bereicherung der neuesten Vokal-Litteratur. Bei Brahms verbleibt dem Gesange als Hauptgedankenträger überall das erste Wort. Die Orchester-Behandlung, der in den meisten der neueren Konzertwerke dem Gesange gegenüber eine weitgehende Mission zuerteilt wird, tritt, wenn auch ebenfalls hier selbständig, doch nicht derartig in den Vordergrund, dafs der Vokalpart dagegen zurücksteht. Dem Oratorium hat sich Brahms nicht zugewandt; diese Brahmsschen Kompositionen gehören zu den Konzertwerken, da ihre fast ausschliefslich einsätzige Form (mit den vorübergehend auftretenden kurzen Soli) sich in moderner, den Errungenschaften der Jetztzeit huldigender Weise ausspricht.

Ist auch unsere Zeit arm an wirklich wertvollen Oratorien, so hat sie dagegen in Bezug auf die Aufführung derselben aufserordentlich viel aufzuweisen.

Die Meisterwerke erscheinen heute recht oft in einer Wiedergabe, die dem inneren Wesen der Komposition durchaus entspricht. Dies ist der Tüchtigkeit der Dirigenten und der damit verbundenen stets wachsenden Pflege des gediegenen Chorgesanges zuzuschreiben.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikalisches Magazin.
Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte,
über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von
Prof. Ernst Rabich.

Heft 6.

Goethe und Beethoven.

Vortrag,
gehalten in der Aula
der Grofsherzogl. Technischen Hochschule zu Darmstadt
zum Besten des Goethe-Denkmals

von

Dr. Wilibald Nagel.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1902

Preis 40 Pf.



Komponist und Dichter.

Von

Prof. Dr. Otto Klauwell.

Musikalisches Magazin, Heft 7.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1903



Kaum dürfte es eine innigere geistige Verbindung geben als die, die die Musik mit der Poesie einzugehen im stande ist. Beide Künste scheinen von der Natur für einander geschaffen zu sein, und wenn auch darüber die Ansichten auseinander gehen, ob der Vokalmusik oder der Instrumentalmusik eine höhere Rangstellung einzuräumen sei, so dürften darin wohl alle Meinungen übereinkommen, daſs die Verbindung der Musik mit der Poesie Wirkungen ermögliche, die jeder einzelnen dieser Künste aus eigenen Mitteln zu leisten versagt sei. Indem die der Musik wesentlich eigene begriffliche Unbestimmtheit und Dehnbarkeit des Ausdrucks sich mit dem in feste Begriffe gefaſsten dichterischen Inhalt vermählt, erwachsen beiden Teilen augenscheinliche Vorteile: der schwankenden Bedeutung des musikalischen Ausdrucks wird durch seine Anwendung auf eine Dichtung klar verständlichen Inhalts eine bestimmte Richtung vorgezeichnet, während der poetische Inhalt durch den Hinzutritt der Musik eine Verstärkung seines Ausdrucks, eine schärfere Beleuchtung und genauere Begründung erfährt. Jeder weiſs, um wieviel tiefer und eindringlicher eine zur musikalischen Behandlung geeignete Dichtung in Verbindung mit einer ihren Gehalt erschöpfenden Musik zu wirken vermag, als ohne diese. Hierin liegt nun schon ausgesprochen, daſs nicht jede

Dichtung die musikalische Behandlung herausfordere oder auch nur zulasse. Die Musik, als die Sprache der Empfindung, wird zu einer Verbindung mit der Poesie um so geneigter erscheinen, je mehr und ausschliefslicher sich auch diese als Empfindungsausdruck zu geben bestrebt ist. Alle rein epischen und didaktischen Dichtwerke widerstreben daher mehr oder weniger der musikalischen Behandlung, als deren eigentliches Gebiet somit die lyrische[1]) und im weiteren Sinne auch die dramatische Dichtung verbleibt, insofern diese der lyrischen Elemente nicht wohl entraten, ja gewissermafsen als eine Steigerung der lyrischen Dichtung selber aufgefafst werden kann. Aber wie es epische und didaktische Poesien gibt, die mit lyrischen Elementen durchsetzt sind und sich dadurch dem musikalischen Charakter nähern, so zeigt sich umgekehrt auch die Lyrik zuweilen so gedankenvoll, ja zu philosophischer Höhe sich erhebend, dafs sie eben dadurch ihrer Hinneigung zur Musik mehr oder weniger wieder verlustig geht. Für die kompositorische Inangriffnahme eines Gedichtes bildet indessen dieses gelegentliche Heraustreten aus seinem lyrischen Grundcharakter kein unüberwindliches Hindernis, da die Musik im stande ist, durch Aufgeben der ausdrucksvollen Melodik und Ersetzen derselben durch eine freiere deklamatorische Haltung auch derartigen Teilen eines Gedichts eine, wenn auch nicht im höchsten Sinne entsprechende, so doch wenigstens nicht widersprechende Behandlung angedeihen zu lassen. Zudem dürfte die Zahl der Gedichte, die sich, unter Ausschlufs aller erzählenden, beschreibenden oder

[1]) Als lyrisches Gedicht bezeichneten die Griechen eben jedes zum Vortrag unter Begleitung der Lyra geeignete Gedicht.

betrachtenden Elemente tatsächlich in den engen Grenzen reinsten Empfindungsausdrucks bewegen, sehr gering sein. Wenn sonach die Musik sich für alle sogenannten lyrischen Dichtungen als ein willkommener, ihre Wirkung vertiefender Bundesgenosse erweist, so hat das Zusammenwirken beider Künste doch auch eine nicht zu übersehende Kehrseite. So zweifellos das Gedicht nach Seite seines inhaltlichen Ausdrucks durch die Komposition eine Steigerung erfährt, so bezahlt es häufig diesen Gewinn zum Teil wieder mit dem Verlust seiner sprachlichen Wirkung. Die formale Schönheit der Sprache, ihre auf onomatopoetischen Lautfügungen beruhende Klangschönheit und Klangwahrheit, die oft allein schon wie Musik an unser Ohr dringt, kann oft der sinnlich stärkeren Wirkung des gesungenen Tones nicht standhalten, der Klang der Worte wird durch den der Töne bis zu einem gewissen Grade aufgezehrt und in seiner eigentümlichen Wirkung beeinträchtigt, wenn nicht ganz vernichtet. Je mehr daher der innerste Gehalt einer Dichtung auch in einem reichen und bezeichnenden Klange ihrer Sprache zum Ausdruck gekommen ist, um so mehr sollte man Bedenken tragen, diese eigenartige Schönheit durch die Musik zu verwischen und auf ein anderes Ausdrucksgebiet hinüberzuspielen. So manches der (komponierten und nicht komponierten) Gedichte Goethes — es sei nur auf das über die Maſsen herrliche: »An den Mond« hingewiesen — könnte hier als Beispiel herangezogen werden.

Treten wir nun unserer eigentlichen Aufgabe näher — wobei wir zunächst und vorzugsweise das Gebiet der Liedkomposition ins Auge fassen wollen — so wird sich uns zeigen, daſs der Standpunkt

des Komponisten dem Dichter gegenüber (oder das Verhältnis der Komposition zur Dichtung) sich nach dem Anteil bestimmt, den der Komponist seiner Musik an der Gesamtwirkung einzuräumen für angemessen findet. Je nachdem die Musik hinsichtlich dieses Anteils hinter dem Gedichte zurückbleibt oder sich ihm ebenbürtig oder überlegen zeigt, entstehen drei gesonderte Standpunkte, die, in dieser Aufeinanderfolge, zugleich ein Bild des geschichtlichen Verlaufs der Liedkomposition vor uns entrollen.

Das einfachste und deshalb am frühesten eingeschlagene Verfahren, einen Text in Musik zu setzen, besteht in der Erfindung einer Melodie, die, in rhythmischem Anschlufs an die Texteswortе, nur den allgemeinen Stimmungsgehalt des Textes wiederzugeben sich bemüht. Dieses Verfahren findet man beobachtet im Volkslied (dem Vorläufer des Kunstliedes) und im sogenannten volkstümlichen Liede, d. h. einem Kunstliede, das in der Einfachheit und Allgemeinverständlichkeit seiner Haltung dem Charakter des Volksliedes nahezukommen sucht. Es handelt sich hierbei nur um die Erfindung einer schlichten, mehr oder weniger heiteren oder traurigen melodischen Weise (ohne oder mit einer sehr einfachen, harmonisch gehaltenen Begleitung), die die nüchterne Sprachform der Dichtung mit dem idealeren Gewand der Töne umkleiden und dadurch erst ermöglichen soll, dafs eine gröfsere Zahl gleichgestimmter Menschen an der Aussprache der in dem Gedichte niedergelegten Empfindungen teilnehmen kann. Wie schon derartige Volkslieder-Dichtungen sich nur in sehr allgemeinen Stimmungskreisen bewegen, wie sie nur solche Empfindungen austönen dürfen, die jeder an sich erlebt

hat oder in die er sich wenigstens mühelos hineinversetzen kann, so wird die Musik sich erst recht nur der nächstliegenden, leichtest auffaſsbaren melodischen und rhythmischen Wendungen bedienen dürfen und auf die Anwendung weiter hergeholter, einer ausgebildeteren Kunst angehöriger Mittel des Ausdrucks, wie z. B. Modulationen in nicht ganz nahe verwandte Tonarten u. dergl., verzichten müssen. Am reinsten treffen wir dieses Verhältnis beim wirklichen (unbegleiteten) Volksliede an, dessen Melodie wohl zugleich mit dem Texte, d. h. mit dem der ersten Strophe, entstanden zu sein scheint. Ob diese Melodie in demselben Grade auf die übrigen Strophen des Liedes passe, wie auf die erste, aus der sie hervorgewachsen ist, bekümmert das Volk wenig, und wenn auch in den meisten Fällen ein starker Mangel an Übereinstimmung bei dem allgemein gehaltenen Charakter der Melodien ausgeschlossen erscheint, so nimmt das Volk an einem solchen, wenn er vorkommt, doch keinen Anstoſs, das Interesse an dem stofflichen Inhalt steht eben hier so im Vordergrund, daſs ihm jener Mangel kaum zum Bewuſstsein kommt. Dasselbe Verhältnis tritt uns in den volkstümlichen Liedern, ja sogar in einem groſsen Teile wirklicher Kunstlieder älterer und neuerer Zeit entgegen, die schon nicht mehr nur rein melodischen Charakters sind, sondern durch eine, wenn auch einfache Begleitung in ihrer Wirkung unterstützt und näher bestimmt werden. Dadurch, daſs hier die Melodie durch die dem Volksliede noch fehlende Begleitung getragen und emporgehoben wird, gewinnt sie eine allmählich immer deutlicher hervortretende Herrscherstellung und erlangt endlich auch dem Text gegenüber eine selbständige künstlerische Geltung.

Aber mit dieser Selbständigkeit des melodischen Ausdrucks wächst keineswegs der Kunstwert der gesamten poetisch-musikalischen Schöpfung, so lange eben, wie wir für jetzt annehmen, die Musik nur dem allgemeinen Empfindungsgehalte des Textes zu entsprechen sucht. Die Folge ist vielmehr, dafs die Melodie, zwar unter Festhaltung des gegebenen Stimmungscharakters, einer rein musikalischen Anlage und Abrundung zustrebt und schliefslich auch ohne Worte verständlich und geniefsbar wird. Damit gestaltet sie sich aber zur Instrumentalmelodie und weicht ihrer Bestimmung aus, im engsten Verbande mit dem Texte zu wirken und aus ihm heraus erst verständlich zu werden. Denn je reizvoller und anziehender eine Melodie vermöge ihres selbständig-musikalischen Gehaltes dasteht, um so weniger wird sie des Zusammenwirkens mit den Textworten bedürfen, um so mehr wird sie die Aufmerksamkeit des Hörers auf ihre eigenen Reize lenken und die Worte überflüssig erscheinen lassen. Das Lied: Auf Flügeln des Gesanges von Mendelssohn — um nur Ein Beispiel anzuführen — unterscheidet sich, in einer geschickten Klavierbearbeitung vorgetragen, in nichts von einem der Lieder ohne Worte des Meisters und würde den Gedanken, dafs es ein Lied mit Worten sei, schwerlich im Hörer aufkommen lassen. So grofs die Zahl derartiger Lieder bis auf den heutigen Tag auch ist — und es sind nicht die am wenigsten verbreiteten — so sind sie doch weit davon entfernt, die Idealform des Kunstliedes zu vertreten, die vielmehr eine ganz anders geartete, innerlichere Beteiligung des musikalischen Elementes an der Gesamtwirkung des aus beiden Künsten sich ergebenden Doppelkunstwerkes bedingt.

Nicht um die Erfindung einer im günstigsten Falle der allgemeinen Stimmung des Gedichtes entsprechenden Melodie überhaupt handelt es sich bei der idealen musikalischen Wiedergabe eines Liedestextes, sondern um eine Melodie, die nicht nur im ganzen, sondern auch in ihren Einzelzügen dem individuellen Charakter des Textes angepafst ist. Denn nur eine solche wird sich im stande zeigen, mit diesem zu einer so innigen Einheit zu verwachsen, dafs von einer ebenbürtigen Anteilnahme beider die Rede sein kann. Ein diesem entsprechender Standpunkt des Komponisten dem Dichter gegenüber konnte aber erst Platz greifen, nachdem die lyrische Dichtung selbst ihre frühere volkstümliche, auf die Aussprache allgemeinen Lebenslagen entsprechender Empfindungen abzielende Richtung überwunden hatte und in den Bereich subjektiv gefärbten Empfindungsausdrucks eingetreten war. Wenn wir diesen Umschwung in der Entwickelung der lyrischen Poesie mit dem Auftreten *Goethes* als endgültig vollzogen ansehen, so erkennen wir in dessen jüngerem Zeitgenossen *Franz Schubert* den grofsen Meister der Töne, der nach den vereinzelten, übrigens oft mehr oder weniger noch arienhaften Anläufen Webers, Beethovens, Mozarts und früherer Meister, zum ersten Male durch seine geniale Begabung befähigt war, von der lyrischen Poesie Goethes und der sich ihm anschliefsenden Dichter in dem angegebenen Sinne musikalisch Besitz zu ergreifen.

Der Kernpunkt dieses neuen Standpunktes besteht darin, dafs die Lieder nicht mehr strophisch d. h. mit gleichbleibender Melodik in allen Strophen, in Musik gesetzt, sondern wie der darauf bezügliche Ausdruck lautet, durchkomponiert werden.

Hierbei wechselt nicht nur die Melodie in den verschiedenen Strophen, sondern es unterliegen auch die Begleitungsform, der Modulationsgang, das Tempo, ja bisweilen sogar die Taktart bedeutungsvollen Wandlungen, sobald es der dichterische Inhalt zu fordern scheint. Dafs ein solcher Stil leicht die Gefahr der Zersplitterung heraufbeschwört, liegt auf der Hand. Wie daher schon der Dichter darauf bedacht sein mufs, trotz mancherlei kleineren und gröfseren Abschweifungen die Einheit einer das Ganze durchziehenden Grundstimmung zu wahren, so unterliegt auch der Komponist dieser Verpflichtung, und um so mehr, als seiner Sprache das begriffliche Band versagt ist, mit dem der Dichter auch das Verschiedenartigste und Entgegengesetzte logisch auseinander zu entwickeln und zum organischen Ganzen zu verbinden weifs. Der Komponist wird sich daher die Gelegenheit nicht entgehen lassen dürfen, wo es geht, auf seine, die Grundstimmung malende Anfangsmelodie zurückzukommen und besonders, wenn es dem Sinne des Textes nicht widerspricht, die Schlufsstrophe der Anfangsstrophe gleich oder ähnlich zu gestalten, um dadurch seiner Schöpfung die hieraus entspringende Rundung und Einheitlichkeit zu sichern, wie sie sich bekanntlich auch in der Instrumentalmusik als die dem Wesen der musikalischen Kunst am natürlichsten entsprechende Form herausgebildet hat. Es braucht wohl kaum betont zu werden, dafs dieses Verfahren in vielen Fällen ohne Zwang und ohne Schablonenhaftigkeit nicht angewendet werden kann. Welcher genialen Abwandlung es aber in der Hand eines grofsen Komponisten fähig ist, dafür bietet das Schicksalslied von Joh. Brahms, wenn es auch freilich nicht in die eigentliche

Gattung des Liedes hineingehört, ein herrliches Beispiel. Wie uns hier der Meister aus den dissonanzenvollen Stürmen des Mittelsatzes in das lichte Cdur des Nachspiels hinüberleitet, um hier die Anfangsmelodie des Orchesters nochmals in überirdischer Verklärung an unserem Ohre vorüberziehen zu lassen, das wirkt zugleich rein musikalisch überaus befriedigend und beruhigend, wie noch mehr im Sinne einer inneren Versöhnung, die überdies in dem Gedankengange der Hölderlinschen Dichtung nicht zu finden war.

Ehe wir des Näheren auf diesen neuen Standpunkt eingehen, sei nur noch bemerkt, daſs, wie dieser schon vor Schubert nicht selten auftaucht, umgekehrt neben ihm die frühere strophische Kompositionsweise ihre Geltung behauptet hat und auch weiter behaupten wird, sobald es sich um Texte handelt, die in jeder ihrer Strophen gewissermaſsen nur Einen Gedanken, Eine Empfindung in verschiedenen Wendungen zum Ausdruck bringen. Als Beispiele hierfür können unter den Schubertschen Liedern angeführt werden: »Das Wandern ist des Müllers Lust«, »Ich schnitt es gern in alle Rinden ein«, »Ich denke dein« u. a., in denen die Rastlosigkeit des Wanderns, die Ungeduld des Liebenden, der stete Gedanke an den Geliebten den immer anders gewendeten Inhalt jeder Strophe bilden. Auch wird der volksliedartige Charakter eines Gedichtes, wie z. B. des Haiderösleins von Goethe, trotz seines in den einzelnen Strophen balladenmäſsig fortschreitenden Inhalts nur auf diesem Wege seinen zutreffenden musikalischen Ausdruck finden, wie es ja Schubert und Silcher, ja schon Reichardt, in ihren bekannten, unverkennbar geistesverwandten Kompositionen des Gedichtes so ansprechend dargetan haben.

Das Mittel, einem mehrstrophischen Gedichte wechselnden Inhalts auf musikalischem Wege genauer beizukommen, liegt also, wie erwähnt, in der verschiedenartigen musikalischen Behandlung der einzelnen Strophen. Die Verschiedenartigkeit brauchte vielleicht, den einfachsten Fall angenommen, nur in einer dem Inhalt entsprechend veränderten Melodik zu bestehen, während eine die Grundstimmung bezeichnende fortlaufende Begleitung das die einzelnen Strophen zum Ganzen einende Band abgeben würde. Eine in diesem Sinne wirksame Begleitung ist freilich unmittelbar verständlich nur zu ermöglichen, wenn der Text zur Erfindung eines eigenartig rhythmisierten Begleitungsmotivs geradezu herausfordert, wie es in den von *Schubert* gewählten dichterischen Vorwürfen so häufig und vielseitig zu beobachten ist. Man denke an das Murmeln des Bächleins in »Wohin?«, die fächelnde Bewegung des Windes in »Suleika«, die drehende Spinnbewegung in »Gretchen am Spinnrade«, an den eintönigen nächtlichen Ritt im »Erlkönig«, den »rasselnden Trott, holpernd über Stock und Stein« in »Schwager Kronos«, das Brausen des Sturms in der »Jungen Nonne«, die schaukelnde Wellenbewegung in dem Liede »Auf dem Wasser zu singen« u. v. a. In allen diesen Fällen hat der Komponist die Aufgabe der allgemeinen Stimmungscharakteristik zum grofsen Teile, wenn nicht vorwiegend, der Begleitung überwiesen. Wo der Text die beharrliche Durchführung eines und desselben eigenartig gestalteten Bewegungsmotivs nicht zuläfst, da mufs entweder mit der Melodie auch die Begleitung gewechselt werden (wie in den Liedern »Ich frage keine Blume«, »Wohin so schnell«, »Nur, wer die Sehnsucht

kennt« u. a.), oder es bleibt dem Komponisten dieses positive Mittel der Charakterisierung überhaupt versagt, er mufs sich — und das gilt natürlich auch für nicht durchkomponierte Lieder — mit einer einfachen harmonischen, dem Sinne des Textes wenigstens nicht widerstrebenden Begleitung begnügen und sich bezüglich der Charakteristik an die melodische Gestaltung zu halten suchen. Derartige Lieder (wie z. B. »Am Bach viel kleine Blumen stehn«) sind jedoch bei *Schubert*, wie bei allen berufenen Liederkomponisten, verhältnismäfsig selten, da doch die meisten Texte dem tiefer Blickenden Beziehungen offenbaren werden, die, wenn auch nicht immer durch eine so unzweideutige, natürliche Vorgänge nachahmende rhythmische Gestaltung, wie in den oben genannten Fällen, so doch in irgend einer andern Weise erkennbar in der Begleitung ihren Niederschlag finden können. Wie blüht und spriefst es »an allen Enden« in dem Liede »Frühlingsglaube«, wie schön ist in dem Liede »Rosamunde« der milde Dämmerschein des Vollmonds durch das festgehaltene, sich über der Singstimme hinziehende c der Begleitung gezeichnet worden, wie malt die so einfach gehaltene Begleitung das Aufschluchzen des unglücklich Liebenden in dem Liede »Der Müller und der Bach« und wie schön ist es gedacht und mit den einfachsten Mitteln ausgeführt, dafs jener schluchzende Rhythmus, auch da noch, wo die Stimmung des Liedes bei den Worten des Baches sonniger wird, fortfährt, den Untergrund der jetzt heiter bewegten Begleitung zu bilden, zum Zeichen, dafs die freundliche Zusprache des Baches bei dem Müller keinen Glauben findet! Ähnliche Beispiele eines leicht nachweisbaren, wenn auch nichts weniger

als aufdringlichen Zusammenhangs zwischen der Grundstimmung des Gedichtes und der besonderen Gestaltung der Begleitung könnten noch in Menge beigebracht werden.

Wenn hiernach die Begleitung, auch wo sie, wie in sämtlichen angeführten Fällen, nur untergeordnet, als harmonische Stütze, auftritt, einen wichtigen Anteil an der Gesamtwirkung des Liedes behauptet, so verbleibt doch der Melodie die Hauptaufgabe der Charakterisierung, namentlich soweit diese sich auf die genauere Zeichnung der feineren Stimmungsgrade und Stimmungswechsel, ja vielleicht gar auf die Ausmalung einzelner bedeutsamer Worte zu erstrecken hat. Das eigentümliche Wesen und die Schwierigkeit dieser Aufgabe liegt darin, dafs trotz dem engen Anschlufs der Melodie an den Empfindungsgehalt des Textes ihr musikalischer Zusammenhang nicht aufser acht gelassen werden darf, wofern überhaupt dem Liede ein selbständig musikalischer Wert zugesprochen werden soll. Dies festgehalten dürften die Fälle wohl nur als glückliche Ausnahmen zu bezeichnen sein, in denen die Möglichkeit einer solchen gleichmäfsigen Berücksichtigung der poetischen und der musikalischen Anforderungen dem Komponisten mühelos in den Schofs fiele. In den meisten Fällen wird es ohne mehr oder minder häufige und umfangreiche Zugeständnisse des Textes an die Musik oder der Musik an den Text nicht abgehen können. Als ein solches Zugeständnis des Textes ist es schon zu betrachten, wenn, aus rein musikalischen Gründen, gewisse Wörter oder Silben durch auf sie entfallende Betonungen oder hohe Noten eine Hervorhebung erhalten, die ihrer Bedeutung im Zusammenhang des Textes keineswegs

entspricht, ja vielleicht geradezu widerspricht. So an der Stelle: »Meine Mutter hat manch gülden Gewand« im »Erlkönig« *Schuberts* oder: »Welch ein törichtes Verlangen treibt mich in die Wüsteneien« im »Wegweiser« desselben Komponisten. Wenn in dieser Hinsicht den Liederkomponisten im allgemeinen etwas mehr Vorsicht anzuraten wäre, obwohl zuzugeben ist, dafs manches Derartige durch den Vortrag gemildert und ausgeglichen werden kann, so ist eine andere Freiheit des Komponisten dem Texte gegenüber unbedenklicherer Art: die Wiederholung oder die Umstellung einzelner Wörter oder ganzer Sätze und Teile eines Gedichtes. Schon die schlichte Wiederholung einer oder mehrerer Verszeilen lediglich zum Zwecke der Ausfüllung der musikalischen Periode hat nichts Anstöfsiges, sie wird aber geradezu zum Gewinn, wenn durch eine melodische, harmonische oder sonstige Änderung eine Steigerung, Vertiefung oder sonstige Färbung des Ausdrucks dabei erzielt und damit bisweilen die geheimsten, in den Worten nicht unmittelbar zum Ausdruck kommenden Absichten des Dichters enthüllt werden. So in dem Liede: Gute Nacht der »Winterreise« *Schuberts*, wo der Komponist in der Schlufsstrophe: »Schreib im Vorübergehen ans Tor dir: gute Nacht, damit du mögest sehen, an dich hab ich gedacht« die letzten Worte: »an dich hab ich gedacht« zögernd und leise in Moll wiederholt, zum Zeichen, dafs das Gedenken eines schmerzlichen Anflugs nicht entbehrt. Anders verhält es sich in dem Liede: Gretchen am Spinnrade, wo der Komponist mit der Anfangsmelodie auch die ersten beiden Textzeilen am Schlusse wiederholt, teils um das Lied musikalisch abzurunden, teils um damit anzudeuten,

dafs nach den mancherlei leidenschaftlichen Aufwallungen die anfängliche Schwermut wieder Platz greift, wie ja auch der Dichter die Anfangsstrophe zu gleichem Zwecke inmitten des Gedichtes mehrmals wiederkehren läfst. Gröfsere nicht vom Dichter vorgeschriebene Wiederholungen finden wir beispielsweise in den beiden Liedern: Am Feierabend und Mein (in den Müllerliedern). Hier hat der Komponist mit Recht die ganze erste, den eigentlichen lyrischen Ergufs enthaltende Hälfte nach der zweiten, die in beiden Fällen mehr betrachtenden Charakters ist, wiederholt, um seinen Schöpfungen die sonst leicht gefährdete Stimmungseinheit zu sichern. Eine ganz eigenartige Freiheit nimmt sich *Mozart* im »Veilchen«, indem er am Schlusse des von ihm fast dramatisch behandelten Liedes gewissermafsen aus dem Rahmen des Kunstwerks hinaustritt und durch Hinzufügung der Worte: »Das arme Veilchen! Es war ein herzigs Veilchen« einen Abschlufs von entzückendem Liebreiz gewinnt.

Wie in allen diesen und ähnlichen Fällen der Text durch veränderte Betonungen, durch Umstellungen, Wiederholungen, kleine Zusätze (oder Auslassungen) sich den Bedingungen der musikalischen Gestaltung anbequemen mufste, so ist auch diese nicht immer in der Lage, ihre volle Selbständigkeit aufrecht erhalten zu können, sondern häufig gezwungen, der Eindringlichkeit des textlichen Ausdrucks zu Liebe sich zu Zugeständnissen und Opfern herbeizulassen. Die Ebenmäfsigkeit des melodischen und harmonischen Fortgangs wie die Symmetrie des architektonischen Aufbaus werden oft empfindliche Störungen erleiden müssen, wenn die neben der Schönheit als gleich hohes Ziel an-

zustrebende Ausdrucks wahrheit zu ihrem Rechte kommen soll. Wie so mancher auffallende Melodieschritt (Die Wetterfahne, Der Wegweiser, Prometheus), so manche fernabführende Modulation (Der Neugierige, Pause, Der Doppelgänger), mancher plötzliche Wechsel des Taktes oder des Tempos (Frühlingstraum, Der Wanderer), manche durch Pausen unterbrochene Deklamation des Textes (Eifersucht und Stolz) u. ä. finden ihre zureichende Begründung nur in bestimmten Verhältnissen des textlichen Inhalts, denen auf anderem Wege musikalisch nicht beizukommen war! Zum höchsten Grade der Aufopferung ihrer formalen Selbständigkeit wird die Melodie solchen Dichtungen gegenüber gezwungen, die, weil sie selbst nicht in eine bestimmte dichterische Form gegossen sind und etwa der gleichmäfsigen Strophenbildung und des Reimes ermangeln, demgemäfs auch keine Anregung und keine Handhabe zur Anlegung einer wohlgegliederten musikalischen Form gewähren. Die Melodie verzichtet hier auf ihre sonstige periodische Geschlossenheit und bemüht sich nur, in mehr rezitativischer Weise, unter genauestem rhythmischen Anschlufs an den Text und unter sorgfältigster Auswahl der melodischen Intervalle, den dichterischen Gehalt Zeile für Zeile ins Musikalische zu übersetzen, nur hie und da zu einer gemesseneren, gefestigteren Melodik sich verdichtend. Zu dieser Art von Gesängen gehören u. a. die *Schubert*schen Kompositionen der *Goethe*schen Gedichte Prometheus, Ganymed und Grenzen der Menschheit, von denen die beiden ersten zudem nicht einmal die Einheit einer bestimmten Tonart festhalten. Hier — und am meisten im Prometheus — ist das Prinzip des Durchkomponierens zum Äufsersten

getrieben und dadurch eine Zersplitterung eingetreten, die die Komposition als Ganzes musikalisch ungeniefsbar machen würde, wenn sie nicht durch die Fülle und Macht der sich logisch entwickelnden Gedankenfolge zusammengehalten würde. Nun ist ja aber auch der Prometheus kein lyrisches Gedicht, sondern ein dramatischer Monolog und als solcher vom Komponisten ganz richtig in einer von der Weise seiner lyrischen Gesänge völlig abweichenden Art behandelt worden.

Im ganzen mufs von dem Liede *Franz Schuberts* in seinen höchsten Ausstrahlungen gesagt werden, dafs in ihm die Idealform des Kunstliedes verwirklicht erscheint. Seine Melodik bezeichnet — ganz abgesehen von ihrem hohen Schönheitswerte — die richtige Mitte zwischen rein musikalischer Selbständigkeit und poetisch charakteristischer Ausdrucksfähigkeit, die Begleitung bleibt trotz ihrer stets eigenartigen, auf den Inhalt der einzelnen Lieder zugeschnittenen Haltung, von vorübergehenden Einzelheiten abgesehen, immer untergeordnet, Text und Musik tragen in notwendiger gegenseitiger Begünstigung wie Begrenzung ihrer Einzelwirkungen gleichermafsen zur künstlerischen Gesamtwirkung bei.

Man erkennt schon hier die Gefahr, in die die Liedkomposition hineingedrängt werden mufste, wenn man bei dem von *Schubert* erreichten Standpunkte des Verhältnisses der Musik zum Texte nicht stehen blieb, sondern, wie es wirklich geschah, in dem gesteigerten Bestreben, den dichterischen Gehalt nicht sowohl musikalisch zu charakterisieren, als vielmehr mit den Mitteln der Musik völlig um- und neuzuschaffen, die Rechte und Grenzen der

musikalischen Mitwirkung immer mehr erweiterte. Indem so namentlich die Begleitung, als der Sitz des absolut musikalischen Elementes, immer selbständiger und der Singstimme an Bedeutung ebenbürtiger sich gestaltete, indem sie im Verfolg dieser Richtung ihr schliefslich über den Kopf wuchs, mufsten als Endergebnis Gebilde zu Tage treten, die, als selbständig musikalische Gegenbilder des Textes, seiner Mitwirkung mehr oder weniger entraten konnten. Hiermit waren aber die Grenzen der zulässigen Behandlung des Liedes überschritten und dieses in eine Bahn hineingetrieben worden, auf der es in das reine Instrumentalstück umschlagen mufste. Nicht in ein Lied ohne Worte, im Sinne des eingangs erwähnten *Mendelsohn*schen Liedes: Auf Flügeln des Gesanges, sondern in das wirklich instrumental gedachte und ausgeführte Tonstück, ohne Rücksicht auf eine es beherrschende selbständige melodische Oberstimme.

Schon bei *Schubert* selbst finden sich die Keime dieser Richtung, indem er zuweilen in Einzelfällen den Schwerpunkt nicht nur der Stimmungscharakteristik, sondern der gesamten melodischen, rhythmischen und harmonischen Gestaltung in die Klavierpartie verlegt, während die Singstimme entweder nur deklamatorisch behandelt ist oder doch nur als ein Hinzugefügtes erscheint. Man sehe, wie im »Nachtstück« die stimmungerweckenden fünf Einleitungstakte unmittelbar eine Oktave tiefer wiederholt werden, während die Singstimme nur rhapsodisch deklamierend sich hinzugesellt, bis sie erst mit dem 18. Takte eine feste melodische Haltung gewinnt, man bemerke, wie im »Prometheus« bei den Worten: »Ihr nährt kümmerlich von Opfersteuern und Gebetshauch eure Majestät« die Klavier-

partie in ihrem mühsam sich fortwindenden vierstimmigen Satze eine selbständige und vollständige musikalische Illustration des dichterischen Gedankens entwirft, zu der die Singstimme nachträglich erst erfunden worden zu sein scheint, wie im »Ganymed« die Begleitung durch ihre motivische Selbständigkeit streckenweise die Singstimme fast entbehrlich machen könnte. Ein Beispiel einer durchgängig selbständigen und der Singstimme an Bedeutung ebenbürtigen Klavierpartie bietet das Lied: »Letzte Hoffnung« aus der Winterreise, das in seinem instrumentalen Teile fast allein schon das beabsichtigte Stimmungsbild zerflatternder Hoffnung vor unser Ohr zaubert.

Dieses zunehmende Vordringen und Auswachsen der Klavierbegleitung zu einem für den Gesamtorganismus immer wesentlicheren und von ihm immer unlöslicheren Bestandteile ist eines der charakteristischsten Abzeichen der Lieder *Robert Schumanns* gegenüber denen *Franz Schuberts*, wenn es auch vielleicht zweifelhaft bleiben mufs, ob *Schumann* mit Bewufstsein diese Richtung eingeschlagen habe oder ob er durch seine vorangegangene ausschliefsliche Betätigung als Klavierkomponist unwillkürlich darauf geführt worden sei. Was sich schon bei einer flüchtigen Überschau der *Schumann*schen Lieder sogleich bemerkbar macht, ist die umfangreichere Ausnutzung des Klaviers zur Begleitung, sofern diese nicht mehr in dem früheren Grade möglichst unterhalb der Singstimme zu verbleiben sucht, sondern frei und ungehindert den ganzen Umfang des Klaviers sich zu nutze macht. Wie hierdurch einerseits die Ausdrucksfähigkeit der Begleitung gewinnen mufste, so erwuchs daraus auf der anderen Seite für die

Singstimme die Gefahr, in ihrer Wirkung beeinträchtigt, wenn nicht bisweilen sogar erdrückt zu werden. Dieser Gefahr ist *Schumann* zumeist dadurch entgangen, dafs er den Faden der Melodie häufiger, als es früher geschah, unterbricht, um Raum für das zu gewinnen, was er nur durch ein selbständigeres Hervortretenlassen der Klavierpartie ausdrücken zu können glaubt. Indem er ferner das motivisch-melodische Gewebe sich gleichmäfsig über Singstimme und Begleitung verbreiten läfst, gelangt er zu einem in diesem Grade bis dahin nicht gekannten Zusammen- und Ineinanderwirken beider Ausdruckselemente. So feine Wirkungen *Schumann* auf diesem Wege erzielt und so wenig wir diesen Stil in seinen hierin charakteristischen Liedern missen möchten, da er mit der ganzen uns ans Herz gewachsenen Individualität des Meisters aufs Innigste zusammenhängt, so möchte er doch als ein absoluter Fortschritt in der Entwickelung der Liedkomposition nicht zu betrachten sein. Denn was dadurch auf der einen Seite für die Einheit des Kunstwerks gewonnen wird, wird nur zu leicht auf der andern der Kontinuität der Singstimme zum Opfer gebracht, die noch obendrein Gefahr läuft, auf den Charakter einer Instrumentalstimme zurückgeschraubt zu werden. Mit welcher Genialität *Schumann* diese Klippen zu umschiffen gewufst hat, das zeigen seine Lieder: »Der Nufsbaum«, »Dein Bildnis wunderselig«, »Im wunderschönen Monat Mai«, »Er, der Herrlichste von allen« u. v. a., die, so deutlich sie den neuen, von dem *Schubert*schen Ideal so abweichenden Standpunkt zum Ausdruck bringen, zu den köstlichsten Perlen der Literatur gezählt werden müssen. Ganz vereinzelt — in dem Liede: »Das ist ein

Flöten und Geigen« — findet sich bei *Schumann* der Fall, dafs die Singstimme von der Begleitung völlig überwuchert wird, indem diese ein ganz selbständiges, in sich beschlossenes lebhaft bewegtes Musikstück bildet, dem sich die einzelnen Zeilen des Gedichts, jedesmal durch längere Pausenreihen voneinander getrennt, in mehr schlicht erzählender, als melodisch ausdrucksvoller Weise hinzugesellen. *Schumann* hat, wie man sieht, diesem Liede, seinem Inhalt entsprechend, eine mehr dramatisch-anschauliche, balladenartige Behandlung zu teil werden lassen, für die allerdings andere Gesichtspunkte mafsgebend sind, als für die Komposition eines lyrischen Gedichts.

Mit der durch *Schumann* bewirkten Erhebung der Begleitung auf einen der Singstimme fast gleichwertigen Rang steht seine Vorliebe für längere Vor-, Zwischen- und Nachspiele in engem Zusammenhang. Die in den von ihm benutzten Gedichten angeschlagenen Stimmungen schienen ihm öfter einer Einführung oder, in ihren verschiedenen Phasen, vermittelnder Übergänge oder endlich eines längeren Ausklingens zu bedürfen, um mit der ganzen, ihnen innewohnenden Stärke und Eigenart auf musikalischem Wege in die Seele des Hörers geleitet zu werden. Besonders sind es die Nachspiele, in denen sich *Schumann* oft nicht genug tun kann, indem er im Gegensatz zu *Schubert*, bei dem sie zumeist nur dem äufseren Abschlusse dienen, sich in ihnen bemüht, die Stimmung noch tiefer zu erschöpfen, weiterzuführen oder mit Früherem zu verknüpfen. Es sei mit Beziehung hierauf nur auf zwei der schönsten hierhergehörigen Beispiele, auf die Schlufsnummern der Zyklen »Frauenliebe und Leben« und »Dichterliebe« besonders hingewiesen. Wie sehr durch *Schumann*

Singstimme und Begleitung zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen worden sind, geht auch daraus hervor, dafs in vielen seiner Lieder (namentlich der »Dichterliebe«) die Melodie nicht zum kadenzierenden Abschlufs gebracht wird, sondern auf einem beliebigen Akkord und Intervall abbricht, um die allmähliche Herbeiführung des Schlusses der Klavierpartie zu überlassen.

Es ist schon angedeutet worden, dafs *Schumann* trotz aller seiner bewufsten oder unbewufsten Bemühungen um ein innigeres Ineinanderaufgehen von Singstimme und Begleitung den melodisch selbständigen Charakter der ersteren nicht aus dem Auge verliert. Wenn daher auch seine Lieder infolge ihrer beziehungsvollen Wechselwirkungen und der damit zusammenhängenden verwickelteren Anlage jener edeln Einfachheit und Volkstümlichkeit entbehren, die dem *Schubert*schen Liede nachgerühmt werden mufs, so stehen sie noch immer auf einem zwar eigenartigen, aber, den Anforderungen des Liedes als Kunstform gegenüber, durchaus berechtigten Standpunkt musikalischer Behandlung und überragen andrerseits das *Schubert*sche Lied noch an Poesie des Ausdrucks und liebevollem Versenken in die feineren Wendungen des dichterischen Gedankens.

Neben *Schumann* verdient *Felix Mendelssohn-Bartholdy* hier nur eine flüchtige Erwähnung. Denn mit so schönen und individuell gearteten Gaben er uns auch auf dem Gebiete des Liedes beschenkt hat, so hat er doch, seiner klassizistischen Richtung entsprechend, den durch *Schubert* festgestellten Standpunkt der möglichsten melodischen Selbständigkeit der Singstimme und des untergeordneten Charakters der Begleitung in keiner Weise anzutasten versucht.

Die neuere Liedkomposition hat sich bezüglich ihrer grundsätzlichen Stellung zunächst den von Schubert und Schumann gegebenen Vorbildern angeschlossen, wenn auch bei ihren hier allein heranzuziehenden Hauptvertretern je nach ihrer Individualität gewisse Einzelmomente des musikalischen Ausdrucks eine besondere Hervorkehrung und Weiterbildung erfahren haben. So bei *Robert Franz,* der sich in seiner Melodik und der Behandlung seiner Begleitungen Schubert nahe verwandt zeigt, das kontrapunktische Element, das, als die Frucht seines Studiums Bachs und Händels, der Mehrzahl seiner Gesänge ein vornehmernstes Gepräge verleiht, so bei dem wieder *Robert Schumann* näherstehenden *Adolf Jensen* eine lebhaft pulsierende, prickelnde Rhythmik. Die Begleitungen Jensens sind noch mehr als die Schumanns aus der Klavierpassage, aus den Bedingungen der pianistischen Technik hervorgewachsen und dabei oft von solcher Fülle und solchem Reiz des klanglichen Ausdrucks, dafs sie zuweilen, wie in den Liedern: »Klinge, klinge, mein Pandero«, »Margreth' am Tore« u. a., allein vorgetragen, voll befriedigende Klavierstücke mit allen Reizen ihrer Gattung darstellen, zu denen die übrigens ebenso selbständige Singstimme nichts eigentlich Neues mehr hinzutut. Endlich hat auch *Johannes Brahms* die Liedkomposition — und zwar vorwiegend nach der harmonisch-modulatorischen Seite hin — mit neuen wertvollen Mitteln ausdrucksvoller Charakterisierung bereichert. Wenn schon Franz Schubert einer der genialsten Pfadfinder in dieser Hinsicht genannt werden mufs und man nicht ganz mit Unrecht gesagt hat, dafs es in der heutigen Musik kaum eine Harmonieverbindung gäbe, die

sich nicht mittelbar oder unmittelbar in seinen Werken vorgebildet fände, so begnügte er sich im einzelnen Liede doch nur mit einem engeren Kreise nahe verwandter Tonarten und trat nur aus zwingenden Gründen mit Entschiedenheit aus diesem Kreise heraus. Das Festhalten an der Grundstimmung auch in harmonischer Hinsicht erschien ihm gegenüber den Aufgaben der Kleinmalerei als das höhere Gebot. Brahms ist hierin einen Schritt weiter gegangen, indem er den im Vergleich zu Schubert freilich spärlicher fliefsenden Born seiner Erfindung dadurch fruchtbarer zu gestalten wufste, dafs er harmonisch weiter ausholte und die Charakteristik im einzelnen dadurch mehr zu vertiefen suchte, ohne doch damit die Einheitlichkeit der Gesamtstimmung irgendwie zu gefährden. Im besondern ist es die Entschiedenheit seiner weitausgreifenden Bässe, die seinen Gesängen zugleich Klarheit, Ernst und Würde verleiht. Dabei waltet überall die strengste Logik der harmonischen Führung, und wie seine Modulationen dem Stimmungsverlauf aufs Genaueste sich anschmiegen, so erscheinen wiederum seine Melodien als die notwendige Blüte der harmonischen Triebkräfte, die zu ihrer sinnenfälligen Entfaltung nur noch der mithelfenden Kräfte des textlichen Metrums bedurfte.

Alle diese Meister haben jedoch, so hoch auch ihr Kunstschaffen auf dem Gebiete des Liedes zu bewerten ist, der Entwickelung desselben, wie schon angedeutet, keine eigentlich neuen Bahnen eröffnet. Dadurch, dafs sie, bewufst oder unbewufst, in der Gefolgschaft ihrer grofsen Vorgänger Schubert und Schumann einherschritten, hatten sie sich von vornherein der Möglichkeit begeben, der zukünftigen Gestaltung des Liedes neue Richtlinien vorzu-

zeichnen. Es war vielmehr der übermächtige, vom Musikdrama *Richard Wagners* ausgehende Einflufs, der, wie auf allen anderen Gebieten musikalischen Schaffens, so auch auf dem der Liedkomposition — trotz der hier kaum nennenswerten eigenen Tätigkeit des Meisters — bestimmend wirken und sie in die neueste Phase ihrer Entwickelung hineintreiben sollte. Eine der grundsätzlichen Stileigentümlichkeiten des Wagnerschen Kunstwerks besteht, wie bekannt, darin, dafs in ihm die musikalische Charakteristik zum überwiegenden Teile ins Orchester verlegt, die Gesangspartien der Personen auf der Bühne dagegen mehr nur ausdrucksvoll deklamatorisch behandelt werden. Dafs dieses Prinzip für den komplizierten Organismus des Musikdramas seine Berechtigung hat, wenn auch unseres Erachtens nicht in der ausgedehnten und fast ausschliefslichen Anwendung, in der wir ihm in den hierfür bezeichnendsten späteren Werken R. Wagners begegnen, geht u. a. schon daraus hervor, dafs sogar ältere, auf dem Standpunkt der von Wagner verpönten »Oper« stehende Komponisten, wie vor allen Mozart in seinen Finales, seiner nicht entraten konnten, wenn es sich nicht um die Darstellung überströmender Gefühlsergüsse, sondern um ausdruckslose Erörterungen, Berichte u. dergl. handelte. Hieraus folgt nun schon, dafs im eigentlichen Liede (nicht in der Ballade) soweit es, wie es doch sein soll, lyrisch ist, jene Richtung grundsätzlich keine Stelle finden und höchstens nur da platzgreifen sollte, wo eben die reine Lyrik des Textes vorübergehend unterbrochen erscheint. Sollte ein Gedicht durchgängig eine derartige Behandlung zulassen, wenn nicht sogar bedingen, so gibt es sich eben dadurch als ungeeignet zum

Vorwurf einer Liedkomposition zu erkennen. Dafs man trotz alledem neuerdings sich in diese Bahn hat hineindrängen lassen, ja dafs man sich, im Zusammenhange hiermit, vielfach zur Komposition von Gedichten bemüfsigt gesehen hat, die einer Verbindung mit der Musik eher widerstreben als zugeneigt sind, das ist einer von den Fehlschlüssen, zu denen das auf seinem Gebiete ganz anderen Bedingungen unterliegende Vorgehen R. Wagners leider die Veranlassung gegeben hat.

Die neueste Richtung in der Liedkomposition hat demnach mit dem in den Liedern Fr. Schuberts zum ersten Male erreichten und von seinen Nachfolgern im grofsen und ganzen festgehaltenen idealen Verhältnis zwischen Musik und Dichtung grundsätzlich gebrochen und den Schwerpunkt der Gesamtwirkung ihrer Schöpfungen in einem Mafse auf die musikalische Seite verlegt, das der schlichten Natur des Liedes nicht mehr entsprechen will. Indem man sich nämlich der naturgemäfsen Forderung entzog, die ganze Fülle des Ausdrucks in die mit den Worten zusammenwirkende und an ihnen ihre Erläuterung findende melodische Tonlinie zu legen, und indem man statt dessen dem rein instrumentalen Teile die Aufgabe übertrug, nicht nur den allgemeinen Stimmungsuntergrund zu schaffen, sondern auch die Gedanken- und Gefühlswendungen im kleinsten und einzelnsten nach Möglichkeit selbständig und erschöpfend zu erläutern, sah man sich zu einer weit intensiveren Gestaltung der Begleitung als früher veranlafst. Man mufste den gesamten musikalischen Ausdrucksapparat in harmonischer, modulatorischer, rhythmischer und figurativer Hinsicht aufbieten, ja unter Umständen sogar von den Mitteln der virtuosen Klaviertechnik

Gebrauch machen, wenn man seine Absichten zu verwirklichen hoffen wollte. Damit verkehrte sich aber das Verhältnis der Singstimme, als der Trägerin des dichterischen Vorwurfs, zur Begleitung, indem das Ganze aus einem Gesangstück mit unterstützender und näher charakterisierender Begleitung sich in ein Instrumentalstück verwandelte, dessen vieldeutiger Inhalt durch die beigegebene Singstimme näher kommentiert und auf den aus den Textworten ersichtlichen besonderen Fall bezogen werden sollte.

Franz Liszt war der erste, der diesen hiermit näher bezeichneten Standpunkt zu dem seinigen machte — nicht zwar mit bewufster Absicht, sondern weil er der besonderen Art seiner genialen Begabung gemäfs nicht anders konnte. Der rhapsodische, sprunghafte, den äufseren Klangeffekt stark in den Vordergrund stellende Charakter der Lisztschen Erfindung, der schon für seine Instrumentalwerke, sogar die in festeren Formen auftretenden, wie die H moll-Sonate, bezeichnend ist, gibt auch seinen Liedern — einige wenige schlicht liedmäfsig gehaltene ausgenommen — ihr eigentümliches Gepräge. Das sind keine Lieder, sondern geistvolle Improvisationen eines poetisch empfindenden und mit den intimsten Wirkungen musikalischen Ausdrucks vertrauten Künstlergeistes. Es ist, als ob der Meister, dem durch eine Dichtung in ihm ausgelösten Schaffensdrange nachgebend, sich dem Klaviere vertraut habe, um die empfangenen Eindrücke in freier Phantasie, aber im festen Hinblick nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf die Worte des Gedichtes, in Töne umzusetzen. Nur so können wir uns Gesänge wie: Ein Fichtenbaum steht einsam, Die drei Zigeuner, Tristesse, Loreley u. a.

entstanden denken. Die Singstimme erscheint hier, wenn sie sich auch hie und da zu melodischerer Fassung verdichtet, im ganzen der Partie des Klaviers durchaus untergeordnet. Sie bewegt sich öfter nur auf einem Ton oder berührt nur Akkordtöne der gerade herrschenden Harmonie oder gibt nur eine Mittelstimme, während das Klavier die Melodie singt. Der Komponist selbst bestätigt die musikalische Unterordnung der Singstimme dadurch, dafs er häufig auch an Stellen, wo sie nicht etwa rezitativisch behandelt ist, die Vortragsbezeichnung: »Gesprochen« oder »Fast gesprochen« vorschreibt. Er betrachtet hier offenbar den Text nur als die erklärende Zugabe seiner musikalisch alles gebenden instrumentalen Phantasie. Diese selbst ist aber nichts weniger als ein musikalisch-logisch sich fortentwickelndes Instrumentalstück, sie zeigt vielmehr ihre Abhängigkeit von dem Einzelverlauf der Dichtung auf Schritt und Tritt in ihrem unruhigen, willkürlichen Modulationsgang, dem häufigen Taktwechsel, den eingestreuten Fermaten und Rezitativen, der fast zur Manier gewordenen Vorliebe für unaufgelöste Quartsextakkorde, dem öfter auf einer Dissonanz abbrechenden Schlusse u. dergl. Nehme und geniefse man die Gesänge, wie sie sind, als die individuellen Erzeugnisse eines eigenartigen, nur mit sich selbst zu vergleichenden Schöpfergeistes; als Vertreter ihrer Gattung bezeichnen sie einen Abweg, der, so anziehend er im einzelnen auch erscheinen mag, in seinem weiteren Verfolge sich immer mehr von dem sicheren Richtwege gesunder Weiterentwicklung entfernen müfste.

Von den Liederkomponisten der Gegenwart kommen als die führenden in erster Linie *Richard Straufs* und *Hugo Wolf* in Betracht, die sich mit

Entschiedenheit auf den neuen Standpunkt gestellt haben, wenn sie auch, auf der einen Seite noch über Liszt hinausgehend, in anderer Hinsicht dem Gattungsbegriff des Liedes wieder ersichtlich näher kommen als er. Was die Lieder dieser beiden zu ihrem Vorteil von denen Liszts unterscheidet, ist, daſs sie den rhapsodischen, improvisierenden Standpunkt aufgegeben und an Stelle der oft auseinanderfallenden, zerflieſsenden Haltung des Lisztschen Liedes wieder eine festere Form, ein kräftigeres Rückgrat gesetzt haben. Damit ist nun aber auch — im Zusammenhang mit dem bezeichneten allgemeinen neuen Standpunkt — der ganze Klaviersatz kompakter, rhythmisch und harmonisch inhaltsvoller, technisch unverhältnismäſsig anspruchsvoller und schwieriger geworden. Das gesamte Rüstzeug der modernen Klaviertechnik wird hier ins Feld geführt und erzeugt im Zusammenwirken der beiden am Liede beteiligten Künste einen Überschuſs des musikalischen Elements, der in den extremsten Beispielen die Grenze des Zulässigen berührt, wenn nicht schon überschreitet. Lieder wie Cäcilie, Lied an meinen Sohn, Der Arbeitsmann von *Strauſs*, Das Lied vom Wind, Der Feuerreiter u. a. von *Wolf* (von dessen Balladen ganz zu geschweigen) sind in ihren Instrumentalpartien Klavierstücke von virtuosem, ja orchestralem Glanz (wie ja der Feuerreiter nachträglich vom Komponisten auch orchestriert worden ist und eine ganze Reihe anderer Lieder in diesem Gewande sich in seinem Nachlaſs gefunden hat), die den letzten Rest von Unterordnung unter die Singstimme abgestreift und sich zu Beherrschern derselben aufgeworfen haben. Ist in den genannten und vielen anderen Liedern der beiden Komponisten

die Singstimme vielfach ganz instrumental und rücksichtslos bezüglich der Sangbarkeit ihrer Intervalle behandelt worden, so zeigt uns Straufs beispielsweise in seinem »Morgen«, Wolf beispielsweise in seinem »Zitronenfalter im April«, dafs eine solche Behandlung nicht untrennbar von dem neuen Stile ist und dafs zu einem selbständigen stimmungsvollen Klavierstück eine Singstimme geschrieben werden kann, die bei völlig zwanglosem Aufgehen in die Klavierpartie ihren melodisch ausdrucksvollen und selbständigen Charakter nicht zu opfern braucht. Mehr aber noch als in der äufseren Überlegenheit der Klavierpartie über der Singstimme tritt jener Überschufs an Musik vielfach in ihrer inneren Ausgestaltung zu Tage. Und hier zeigt sich gerade Hugo Wolf von einer Neuheit, Kompliziertheit und Kühnheit, die auf den ersten Anblick der Lieder geradezu verblüfft, die vieles auf dem Papier hart und schroff, ja unmöglich erscheinen läfst, was bei der lebendigen Vorführung freilich meist eine mildere Beleuchtung erfährt, ja häufig zu unerwarteter Schönheit sich erhebt. In den Wolfschen Liedern verbirgt sich eine Kunst naturalistischer Kleinmalerei, die vor ihm unerhört war und die nur dem sich erschliefsen konnte, der nicht nur, wie bisher, die Texte nach ihrem Stimmungs- und Empfindungsgehalte zu erschöpfen, sondern die an die auftretenden Gestalten sich knüpfenden äufseren und inneren Vorgänge geradezu dramatisch anschaulich darzustellen und zu beleben als seine Aufgabe betrachtete. Mit dieser Verschiebung der Aufgabe war nun jede Schranke, die man früher der Begleitung als solcher willig gezogen hatte, gefallen und es gab kein Mittel, keine Verbindung und Häufung von Mitteln musikalischen Ausdrucks

mehr, die nicht in den geeigneten Fällen zur Erreichung des Zweckes in Bewegung zu setzen waren. Man sehe den schier unerschöpflichen Reichtum der ganz neuartigen und in jedem Liede wechselnden Begleitungsrhythmen, die häufig kettenartigen Folgen von Dissonanzen (z. B. im Verlassenen Mägdlein), die Fülle gewagtester, oft bedenklichster Modulationen und enharmonischer Verwechselungen (Mignonlieder, Suleikalieder u. a.) — alles Dinge, die, sonst ungewöhnlich, der Wolfschen Schreibweise zur Natur geworden sind —, um einen Begriff der Universalität dieser musikalischen Behandlung zu gewinnen.

Je intensiver und je inniger angepaſst an den textlichen Vorwurf in allen seinen Einzelheiten die in den Klavierpartien seiner Lieder niedergelegte Musik Wolfs erscheint, um so mehr überwuchert sie auch innerlich die Singstimme, der dann häufig nur die Aufgabe verbleibt, sich in ihrer Melodik mit diesen seltsamen Modulationsgängen abzufinden, so gut es eben geht. Die Begleitung gestaltet sich dann wohl zu einem Tongewebe, zu dessen vielfach sich kreuzenden Fäden die Singstimme nur einen neuen Einschlag bildet (Peregrina II, Mignon III, »Wenn ich dein gedenke« aus dem Buche Suleika u. a.), anstatt den, wenn auch an der Charakteristik stark mitbeteiligten, Untergrund abzugeben, von dem sich die Singstimme, als die vor und über allen anderen zu uns redende, so wirksam als möglich abzuheben hätte. Bei der erstaunlichen Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit Hugo Wolfs braucht wohl kaum darauf hingewiesen zu werden, daſs sich unter seinen Liedern auch solche einfacherer Struktur vorfinden, wie z. B. das Jägerlied, der Tambour, die Fuſsreise, die sich höchstens

durch ihre gröſsere modulatorische Freiheit von dem klassischen Liede Schuberts und Schumanns unterscheiden. Auch das Lied Nachtzauber möchten wir seiner freien melodischen Haltung wegen hierher rechnen, obwohl die Begleitung einen solchen Sprühregen von Dissonanzen entwickelt, daſs eine reine konsonante Wirkung darin überhaupt nicht zu Worte kommt. Alle diese und ähnliche Lieder, in denen die Singstimme völlig selbständig dasteht, kommen für uns hier nicht in Betracht, wo es uns nur darauf ankam, die Richtung festzustellen, in die die Liedkomposition gegenwärtig an der Hand ihrer berufensten Vertreter hineingetrieben ist.

Daſs der hiermit erreichte Standpunkt des Liedes hinsichtlich des Verhältnisses der Musik zur Dichtung den Gegenpol desjenigen bezeichnet, der im Volksliede, dem Vorläufer des Kunstliedes, seinen Ausdruck gefunden hatte, ist ohne weiteres klar. Dort, im Volkslied, ein Überragen des textlichen Stoffes, dem die Musik, auf die nähere Charakterisierung durch das Mittel der Begleitung überhaupt verzichtend, nur in allgemein gehaltenen melodischen Wendungen beizukommen sucht; hier das heiſse Bemühen, den ganzen Ausdrucksgehalt der poetischen Unterlage mit allem, was etwa noch zwischen den Zeilen zu lesen ist, musikalisch zu umfassen und mit den Mitteln einer nach allen Richtungen verfeinerten Kunsttechnik in ein Tonwerk umzugieſsen, dessen Schwerpunkt durchaus in seinem instrumentalen Teile gelegen ist, während die Singstimme, so sehr sie als Trägerin des Textes eine bedeutungsvollere Behandlung beansprucht, nur als eines der mannigfachen nebengeordneten Einzelelemente des Ausdrucks, aus denen sich die Wirkung des Ganzen zusammensetzt, in Betracht

kommt. Ein weiteres Verfolgen dieser Richtung verbietet sich von selbst, da es nicht anders als zur Negierung der Gattung führen müfste. Denn die Konsequenz wäre das Melodram, als in welchem der Singstimme der letzte Rest musikalischen Ausdrucks entzogen und die musikalische Charakteristik in ihrem ganzen Umfange dem instrumentalen Teile überwiesen worden ist.[1]) Diese Gefahr zu erkennen und dem Sichverlieren in eine vom ästhetischen Standpunkte aus mindestens anfechtbare Kunstgattung mit allen Kräften entgegenzuarbeiten dürfte daher gegenwärtig als die vornehmlichste Aufgabe unserer Liederkomponisten zu betrachten sein. —

Ich kann es mir nicht versagen, als Schlufsverzierung meiner Ausführungen ein Wort Goethes folgen zu lassen, das für das Verhältnis des Komponisten zum Dichter in der Liedkomposition von grundsätzlicher Bedeutung ist. Der durch sein Lehrbuch der Komposition bekannte Musikschriftsteller *J. C. Lobe* hatte sich, als Mitglied der Hofkapelle in Weimar, im Jahre 1820 mit der Bitte um ein Empfehlungsschreiben an Zelter in Berlin schriftlich an den Altmeister gewandt, da er nicht den Mut fand, sein Gesuch mündlich vorzubringen. Über sein Erwarten wurde er für den andern Tag zu Goethe befohlen, der ihn selber zu sprechen wünschte. Es entspann sich sogleich ein Gespräch über musikalische Dinge, in dessen Verlauf ihn

---

[1]) Als ein Übergang zum Melodram möchte das Lied: »Ein Ton« von *Cornelius* zu bezeichnen sein, sofern hier der Komponist, mit sinniger Bezugnahme auf den Text, die Singstimme durchgehends auf den Ton h deklamieren läfst, während er den eigentlichen melodischen Faden, der zumeist über der Singstimme liegt, in die Klavierpartie hineingewoben hat.

Goethe über seine Ansicht über Zelters Lieder befragte. Unverhohlen sprach sich Lobe (»Aus dem Leben eines Musikers«, Leipzig 1859) dahin aus, dafs sie ihm in der geistigen Auffassung »bedeutend und treffend ausgedrückt«, in der Form dagegen »antiquiert« erschienen. Die Melodie sei zwar immer charakteristisch deklamiert, accentuiert und rhythmisiert, aber die Begleitung bestehe nur aus veralteten Tonfiguren und entbehre der so notwendigen inneren Beziehungen zum Gefühlsinhalte des Textes. Die Musik werde hoffentlich einmal dahin gelangen, dafs jede Nebenstimme einen Beitrag, sei er auch gering, zum Ausdruck des Gefühls liefere. Nachdem Lobe auf Goethes Wunsch seine Behauptungen durch Vorspielen einiger Beispiele von Zelter und Beethoven zu erhärten versucht hatte, sagte Goethe: Gut, die Welt bleibt nun einmal nicht stille stehen, wenn uns ihr Weiterschreiten auch zuweilen aus der Gewohnheit reifst und uns unbequem wird. Denn ich will Ihnen nicht verhehlen, dafs mich Ihre Beispiele nicht so getroffen haben, als ich von Ihrem neuen Prinzip erwartete, das auch gelten mag, wenn es die Musik überhaupt erfüllen kann. Aber darin liegt für euch Jüngere eben der gefährliche Dämon. Ihr seid schnell fertig mit der Kreierung neuer Ideale, und wie steht's mit der Ausführung? Ihre Forderung, dafs jede Stimme etwas sagen soll, klingt ganz gut, ja man sollte meinen, sie müfste schon längst jedem Komponisten bekannt gewesen und von ihm ausgeübt worden sein, da sie dem Verstande so nahe liegt. Aber ob das musikalische Kunstwerk die strenge Durchführung dieses Grundsatzes vertragen könne und ob dadurch nicht andere Nachteile für den Genufs an der Musik entstehen, das ist eine andere Frage,

und Sie werden wohl tun, wenn Sie diese fleifsig nicht nur durchdenken, sondern auch durchexperimentieren. Es gibt Schwächen in allen Künsten der Idee nach, die aber in der Praxis beibehalten werden müssen, weil man durch ihre Beseitigung der Natur zu nahe kommt, und die Kunst unkünstlerisch wird.«

Ein schönes und tiefes Wort in seinem Kern, das angesichts der bekannten Unvertrautheit des Dichterfürsten mit musikalisch-technischen Dingen unsere Bewunderung seiner wunderbaren Intuition nur noch zu steigern geeignet ist.[1])

---

[1]) Das Verdienst, die Aufmerksamkeit auf diese interessante Äufserung Goethes gelenkt zu haben, gebührt Herrn *Wilhelm Mauke*, der sie in seiner Broschüre: Das neue Lied (Minden 1901), in der er sich zum Sachwalter der neuesten Richtung in der Liedkomposition aufwirft, als neues Beweisstück für die nach seiner Meinung aufser Zweifel stehende Unwissenheit, Verständnislosigkeit und Rückständigkeit des grofsen Dichters in musikalischen Dingen heranzieht.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikalisches Magazin.
Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke.
Herausgegeben von
Prof. Ernst Rabich.
Heft 8.

Goethe und Mozart.

Vortrag,

gehalten im Hessischen Goethe-Bund zu Darmstadt

von

Dr. Wilibald Nagel.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1904

Preis 50 Pf.


DREXEL MUSICAL LIBRARY FUND

Goethe und Mozart.

Vortrag,

gehalten im Hessischen Goethe-Bund zu Darmstadt

von

L. Th. S.

Dr. Wilibald Nagel.

Musikalisches Magazin, Heft 8.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1904

Am 7. November 1775 kam *Goethe* nach Weimar; sein Erscheinen bedeutete für manche alte Gepflogenheit des Hofes eine vollständige Änderung: an die Stelle des herkömmlichen trockenen Zeremoniells trat ein ungezwungener, zuweilen derber Ton. Der Anfang seines Verkehres mit *Karl August* war ein ausgelassen schwärmendes Leben, eine Wiederholung der übermütigen Studentenjahre. Aber er brachte beiden mannigfachen Nutzen. Sie lernten sich in ihrem innersten Wesen kennen und verstehen. Der Herzog ward sich der staatsmännischen Talente Goethes bewufst und verpflichtete ihn für den Dienst seines Landes. Goethe seinerseits streifte im täglichen Leben mit dem Hofe bald auch den letzten Rest problematischen Wesens ab und gewann im Umgange mit edlen Frauen die volle Beherrschung guter Lebensformen, die mafsvolle, stille Sicherheit des Urteils, die so bezeichnend für sein ganzes Wesen geworden sind. Er selbst hat die reinigende Kraft der Weimaraner Zeit in ihrer ganzen Bedeutung für sich erfafst; man fühlt das aus der tiefen Bewegung heraus, mit der er das »heilige Schicksal« um den »Genufs der Reinheit« anfleht.

Diese Gesinnung spiegelt seine Dichtung in den nächsten Jahren mehr und mehr wider. Sie ist hier nur insoweit für uns von Interesse, als sie sich auf das Theater bezieht. Die Feste und Liebhaber-

aufführungen, an denen sich der Hof lebhaft beteiligte, nahmen seine dichterische Kraft fortan häufig in Anspruch.

Aus Goethes eigener Darstellung wissen wir, wie ihm seit seiner Kinderzeit theatralische Spiele lieb waren. Der Weimaraner Kreis teilte diese Neigung, wie denn überhaupt die ganze Zeit, so tief ihr der Beruf des Schauspielers als solcher auch stand, die aufsteigende Entwicklung der Verhältnisse des deutschen Theaters mit lebhaftem Anteil begleitete.

Goethe wurde auch bei den Liebhaberaufführungen sofort zum geistigen Mittelpunkt; seine eigenen Singspiele, deren erste die Herzogin *Anna Amalia* und *Corona Schröter* in Musik gesetzt hatten, wiesen den vornehmen Dilettanten sofort neue, höhere Ziele. Aber Goethes Interesse an diesen Dingen erlahmte bald. Nicht so seine Vorliebe für das Theaterwesen überhaupt; nur wurde ihr von jetzt an ein wesentlicher Zug aufs Praktische beigemischt. Man geht nicht fehl, wenn man hierin die Einwirkung seiner besonnenen, selbsterzieherischen Wirksamkeit als Staatsmann sieht.

Es ist bekannt, daſs Goethe nach mancherlei Hin- und Hererwägungen, und nachdem *Bellomo's*, des früheren Theaterleiters, Kontrakt gelöst worden war, im Jahre 1791 die Leitung des Weimarer Hoftheaters übernahm.[1] In den »Annalen« bemerkt der Dichter, er habe das Amt mit »Vergnügen« auf sich genommen; wir haben Ursache anzunehmen, daſs Goethen hier die Erinnerung getäuscht hat, und

[1]) Vergl. zu den das Weimarer Hoftheater betreffenden geschichtlichen Ausführungen: Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Aus neuen Quellen bearbeitet von *J. Wahle*. Weimar 1892. (Bd. 6 der Schriften der Goethe-Gesellschaft.)

dafs sein Vergnügen in Wahrheit zunächst nicht sehr grofs gewesen. Aber wie dem auch sei: er ging an seine neue Aufgabe mit dem ganzen Ernst, der seine Unternehmungen kennzeichnet. Das Repertoire[1]) blieb anfangs das gleiche, wie es unter Bellomo gewesen war, aber neu eintretende Schauspieler machten die Neueinstudierung der alten Stücke notwendig. Sodann mufsten italienische und französische Operntexte teils ins Deutsche übersetzt, teils in ihrer mangelhaften deutschen Fassung durchgesehen werden. Goethe fand hier an dem tätigen Theaterdichter *Vulpius* und an seinem Freunde *Einsiedel* wesentliche Stützen. Seit der italienischen Reise war sein Interesse an der Opera buffa überaus lebendig; er erkannte in ihr Leben und Bewegung durch warme Empfindung gewürzt. Der poetische Niederschlag dieser Vorliebe für das heitere Opernspiel des Südens waren seine eigenen Singspiele: »Scherz, List und Rache« und »Die ungleichen Hausgenossen«, deren erstes für seinen Freund *Kayser*[2]) bestimmt war. Allein das Stück erlebte, obwohl Kayser die Komposition vollendet hatte, keine Aufführung. Goethe beklagte, dafs er das kleinlich scheinende Sujet zu einer Unzahl von Singstücken entfaltet hätte, die von Kayser nach altem Schnitt ausführlich behandelt worden wären. »Unglücklicherweise« sagt er, »litt es, nach früheren

---

[1]) Vergl. Das Repertoire des Weimarer Hoftheaters unter Goethes Leitung 1791—1818. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. *C. A. H. Burkhardt*. Hamburg und Leipzig 1891. (In: Theatergeschichtl. Forschungen. Herausgegeben von *B. Litzmann*.) Die Angaben sind nicht durchaus korrekt, insbesondere finden sich Widersprüche zwischen dem chronologischen und dem alphabetischen Verzeichnisse der aufgeführten Stücke.

[2]) *C. A. H. Burkhardt*, Goethe und der Komponist Phil. Kayser. Leipzig 1879. Vergl. auch Briefe Goethes mit Zelter, II. 121.

Mäfsigkeitsprinzipien,[1]) an einer Stimmenmagerkeit, es stieg nicht weiter als bis zum Terzett, und man hätte zuletzt die Theriaksbüchsen des Doktors gern beleben mögen, um ein Chor zu gewinnen. Alles unser Bemühen daher uns im Einfachen und Beschränkten abzuschliefsen ging verloren als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder und es ist auf dem Theater von unserem so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen.«

Damit trat *Mozart* nicht zum ersten Male in Goethes Leben ein, aber er gewann von da ab einen entscheidenden Einfluſs auf des Dichters musikalisches Urteil, auf Goethes Stellung zur Musik überhaupt.

Um die Dinge recht zu würdigen, müssen wir etwas weiter ausholen und uns die verschiedene Entwicklung der deutschen Musik im Norden und Süden vergegenwärtigen. Die besonderen politischen und sozialen Verhältnisse, Verschiedenheiten im Temperament, in Gewohnheiten und Neigungen hatten ihre nicht geringen Spuren in der musikalischen Entwicklung hier wie dort hinterlassen. Der deutsche Süden war mehr durch die Vorherrschaft der italienischen Oper beeinfluſst; im Norden wirkte, trotzdem *Sebastian Bach* fast unbeachtet durchs Leben gegangen war, vielfach eine ernstere Tradition in der Musik nach, ernster

[1]) Vergl. den Briefwechsel Goethes mit Kayser »Jery und Bätely« betr. bei *Burkhardt* a. a. O.: »Das Accompagnement rathe ich Ihnen sehr mäfsig zu halten, nur in der Mäfsigkeit ist der Reichthum, wer seine Sache versteht, thut mit zwei Violinen, Viola und Bafs mehr, als andere mit der ganzen Instrumentenkammer. Bedienen Sie Sich der blasenden Instrumente als eines Gewürzes und einzeln« u. s. w.

Man vergleiche auch in den »Annalen« den Abschnitt: »Bis 1780«. Weitere Literaturangaben vergl. bei *Jahn*, Mozart III. 78.

weniger im Sinne künstlerischen Höherstehens, als vielmehr im Sinne einer gewissen Schwerfälligkeit, eines Mangels an Gefühl für sinnliche Schönheit. Gleichwohl kam von einem Norddeutschen, von *K. Ph. Em. Bach* her die von seinem grofsen Vater bereits angebahnte Emancipation der Melodie aus den Fesseln des Kontrapunkts, eine Bewegung, der sich andere Meister, *Graupner*, *Stamitz* usw. ziemlich gleichzeitig und unabhängig von einander angeschlossen hatten. Mit dem Glanze der Kaiserstadt Wien konnte der deutsche Norden im ganzen nicht wetteifern; hier sah man, wenn man Dresden ausnimmt, kaum Sterne ersten Ranges unter den damaligen Tonsetzern italienischer Richtung. Die ärmeren Verhältnisse des Nordens hatten das Aufkommen der deutschen Operette, des Singspiels,[1]) begünstigt, das, gewissermafsen ein volkstümlicher Ersatz für die dem Hofe und den Gutsituierten dienende italienische Oper, von den führenden Dichtern verschieden begrüfst wurde. *Lessing*[2]) befehdete das Singspiel wegen der skrupellosen Art, in der die Texte zum Teil zusammengeschweifst wurden; *Wieland* schenkte ihm lebhafte und persönliche Teilnahme. Lessing verkannte die Bedeutung, die das Singspiel für die deutsche Lyrik des 18. Jahrhunderts gewann. Der Wert jener lyrischen Gedichte lag nicht zum

---

[1]) Die Geschichte des deutschen Singspiels ist noch zu schreiben. *Schletterers* Buch: Das deutsche Singspiel, 1863, ist ganz unbrauchbar. Über *J. A. Hiller*, dem ein literarisches Denkmal zu errichten Pflicht wäre, ist treffendes zu finden in *B. Seyferts* Abhandlung: Das musikalisch-volkstümliche Lied. Viertelj.-Schr. f. Musikwissenschaft. Leipzig 1894. Weitere Literatur bei *R. Eitner:* Quellenlexikon. Bd. V. Leipzig 1901.

[2]) Vergl. die Zusammenstellungen der Urteile bei *Jahn* a. a. O. III. S. 96.

wenigsten darin, dafs mit ihnen das alte deutsche Strophenlied seine musikalische Wiedergeburt feierte. Von allem Anfang an haben die deutschen Lyriker der Zeit in Verbindung mit deutschen Musikern gestanden; so dürfen *Weifse* und *Hiller* mit Ehren als die genannt werden, welche das volkstümliche Lied aufs neue begründeten und den uralten Zusammenhang zwischen lyrischer Poesie und Musik wiederum herstellten. Diese Bestrebungen auf die Wiedererweckung volkstümlicher Weise hat *Herder* in grofsartigster Weise fortgesetzt und entwickelt, und neben ihm setzte *Goethe* mit seinen jungen Liedern ein, die, zum Teil noch auf den scherzhaften Singspiel-Ton gestimmt, doch schon mit der ganzen Schönheit und Fülle Goethescher Naturanschauung auftraten. *Reichardt* und *Zelter* sind die Tonsetzer, die, ihm vorwiegend dienend, in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Liedes nicht übersehen werden dürfen.

Nichts ähnliches hatte der deutsche Süden aufzuweisen.[1]) Die deutschen Tonsetzer Wiens begnügten sich, zum Teil wenigstens, mit überaus mittelmäfsigen Versen, *Joseph Haydn* z. B. hat nicht

---

[1]) *O. Jahns* Angaben (Mozart III. 342 ff.) über das Lied und seine Entwicklung bedürfen sehr der Revision. Wenn, um nur das hervorzuheben, *Jahn* schreibt: »Auch dort (in Wien) hatten seit den siebziger Jahren Hofmann, Steffan, Becké, Haydn u. a. Lieder componiert, allein sie machten keinen höheren Anspruch, als geselliger Unterhaltung zu dienen, die Texte sind meistens unter dem Mittelmäfsigen, die Kompositionen von einer Einfachheit . . .« — so ist z. B. mit Rücksicht auf den »Papa der Klavierspieler«, *Ign. von Beecke* († 1803), zu sagen, dafs er doch Gedichte von Bürger und Matthison in Musik setzte. Hofmann ferner soll sicherlich Leopold H., der Kapellmeister an der Stefanskirche in Wien, sein. *Eitner*, der ihn Hoffmann schreibt, verzeichnet a. a. O. nur geistl. Werke und Instrumentalkompositionen von ihm.

eine Zeile von Goethe in Musik gesetzt; und doch wurde »Erwin und Elmire« schon am 13. Juli 1776 in Wien gehört. [1]) Wahrscheinlich in der Komposition des Offenbacher Freundes Goethes, *Johann André's*. Ein Lied daraus, »Das Veilchen«, hat in der Folge manchem Tonsetzer willkommene Worte geschenkt. Der erste Wiener Musiker, der es komponierte, — die lange Reihe der Komponisten des Liedes überhaupt hier aufzuführen, ist zwecklos — war der Hofkapellmeister *Steffan* (1778), aber er hielt *Gleim* für den Dichter, wohl, weil ihm das Gedicht in irgend einer Abschrift zugegangen war. Diese Sorglosigkeit ist bezeichnend für den damaligen Wiener Musikerkreis. Zwei Jahre nach Steffan setzte *Karl Friberth* das Gedicht in Musik, und fünf Jahre nach ihm *Mozart*. Mozart als Liedersänger ist im allgemeinen dieselbe Sorglosigkeit in Bezug auf Textwahl zum Vorwurf zu machen wie seinen Wiener Genossen; er schätzte sich selbst auf diesem Gebiet nicht hoch ein und pflückte sozusagen seine Lieder nur im Vorbeigehen, einem Freunde zu Gefallen, dem er dann die rasch entworfenen Blätter zum Andenken überliefs.

Es ist gar keine Frage, dafs Mozart von der tieferen Bedeutung des Gedichtes nichts wufste. Goethe hatte darin ja dem unsinnigen Veilchenkultus, wie er in der Sentimentalitäts- und Genie-

---

[1]) Vergl. Goethes Gedichte in der Musik. Von *M. Friedländer*. (Im Goethe Jahrb. Bd. XVII.) Die Abhandlung ist auch zu den im Text folgenden Angaben über die Kompositionen des »Veilchens« zu vergleichen. Ich führe nur die Wiener, welche das Gedicht komponierten, an. Vergl. auch: Ein Veilchen auf der Wiese stand. Von *G. W(ustmann)*. »Die Grenzboten«. 44. Jahrg. 2. Quartal. Leipzig 1885.

periode getrieben wurde, keinerlei Vorschub leisten wollen: das Gedicht war vielmehr der poetische Ausdruck persönlichen Erlebens, das Veilchen sein von Lili zertretenes Herz. Ein Menschenschicksal gebannt in diese einfachen Strophen. Aber es ist doch, als ob Mozart den tieferen Sinn geahnt habe, denn seine Umdichtung ist nichts weniger als ein einfaches Lied, es ist ein Drama in engem Rahmen. Daſs er das Veilchen nicht in der Weise Reichardts setzte und die Strophen gleichmäſsig behandelte, vielmehr die Musik den Vorgängen Schritt für Schritt folgen lieſs, war an und für sich nichts neues: es gibt frühere Arbeiten von ihm, die gleichfalls »durchkomponiert« sind. Neu ist aber der einzigartige, unvergleichlich treffende Ausdruck dieser Tonsprache, neu das warme dramatische Leben, das hier überall quillt, ohne auch nur einen einzigen aufdringlichen und äuſserlichen Zug dem Gedichte beizufügen. Man findet die Abschnitte leicht heraus. Zuerst der neutrale Boden des Eingangs; dann wird die junge Schäferin charakterisiert, ihr leichter Sinn und munterer Schritt in der Musik gemalt. Der folgende Abschnitt, im trüben es moll gehalten, hebt sich scharf vom voraufgegangenen ab; er schlieſst in seinem zweiten Teil mit unendlicher Tiefe sehnsuchtsvollen Empfindens in hellerem Dur. Dann ein rezitativischer Teil: »ach, aber ach« mit etwas Tonmalerei und wuchtigeren Accenten, die Katastrophe bezeichnend, und zuletzt — Mozarts eigenstes — die unvergleichliche Anfügung der Worte: »das arme Veilchen! es war ein herzig's Veilchen«, ein Zug gröſsester Genialität, durch den Mozart mit einem Schlage aus der dramatischen Pointierung in die echt lyrische Gefühlsstimmung des Ganzen zurückleitet.

Ein Urteil *Goethes* über diese Schöpfung Mozarts ist uns nicht überliefert, wahrscheinlich hat er sie nicht einmal gekannt. Das darf man aus gelegentlichen Äufserungen Zelter und anderen gegenüber schliefsen, in denen er nicht müde wird, des Berliner Freundes und besonders Reichardts Weisen als die denkbar besten zu rühmen.[1]) Wir wissen aber auch, dafs ihm die ganze Art, in der Mozart das Gedicht auffafste, von vornherein unsympathisch gewesen sein mufs. Goethe war entschiedener Gegner sogenannter »durchkomponierter« Lieder; er verlangt, dafs der Tonsetzer nur eine gewisse mittlere Gefühlssphäre durch seine Weisen andeute, und dafs der Sänger dem verschiedenen Inhalte der verschiedenen Strophen entsprechend aus seinen Machtmitteln das Nötige zur charakteristischen Betonung der Worte hinzutue. Zum Beweise sei hier zunächst eine Stelle aus den »Annalen« zum Jahre 1801 angeführt, wo von dem Schauspieler und Sänger *Ehlers* die Rede ist, der Balladen und andere Lieder zur Guitarre »mit genauester Präcision der Textworte ganz unvergleichlich vortrug«: »er war unermüdet im Studiren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, dafs der Sänger nach Einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weifs. Hievon durchdrungen liefs er sichs gern gefallen, wenn ich ihm zumuthete, mehrere Abendstunden,

---

[1]) Gespräch mit Dornow im Mai (?) 1825: »Seine (Reichhardts) Compositionen meiner Lieder sind das Unvergleichlichste, was ich in dieser Art kenne.« (Ich citiere die Gespräche nach *v. Biedermanns* Ausgabe. Leipzig 1889 ff.) Und am 6. Nov. 1827 klagt Goethe Zeltern: »Gar wunderlich wollte ja auch die Wiederholung Deiner geliebten Lieder nicht gelingen!«

ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied mit allen Schattirungen aufs pünktlichste zu wiederholen: denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durchcomponiren der Lieder sey, wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Theilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird.« Eine zweite Stelle findet sich in einem Gespräch[1]) mit *Wenzel Johann Tomaschek:* »ich kann nicht begreifen wie *Beethoven* und *Spohr* das Lied (Mignon's Sehnsucht) gänzlich miſsverstehen konnten, als sie es durchcomponirten; die in jeder Strophe auf derselben Stelle vorkommenden gleichen Unterscheidungszeichen wären für den Tondichter hinreichend, ihm anzuzeigen, daſs ich von ihm blos ein Lied erwarte. Mignon kann wohl ihrem Wesen nach ein Lied, aber keine Arie singen.«

Dieser darf man schwerlich eine andere Äuſserung Goethes entgegen halten, die er nach dem Vortrage des *Schubert*schen Erlkönigs durch *Wilhelmine Schröder-Devrient* tat:[2]) »ich habe diese Composition früher einmal gehört, wo sie mir gar nicht zusagen wollte, aber so vorgetragen, gestaltet sich das Ganze zu einem sichtbaren Bild.« Es liegen auch noch andere Zeugnisse vor, aus denen sich ergibt, daſs Goethe auch ihm sonst fernliegende Tonschöpfungen wenigstens einigermaſsen genieſsen konnte, sobald sich ihm dabei ein derartiges sichtbares Bild vor Augen stellte.[3]) Es handelt sich hier bei ihm also keineswegs

---

[1]) *v. Biedermanns* Ausg. Bd. IV. Gespr. vom 6. Aug. 1822.

[2]) Um den 24. April 1830.

[3]) Am 12. Januar 1827 gab Goethe seinen Widerwillen gegen die technisch so sehr gesteigerte moderne Musik in einer Abendgesell-

um ein rein musikalisches Geniefsen, wie man sieht; ein drittes mufs ein gewisses Verständnis vermitteln.

Goethe hat in Mozart in erster Linie den Dramatiker der Musik kennen gelernt, d. h. Mozart als Schöpfer des »Don Juan«, der »Zauberflöte« hat sich ihm innerlich erschlossen und ist für seine Anschauungen mafsgebend geworden. Gekannt hat er freilich noch mancherlei anderes von der Kunst des Wiener Meisters; so haben ihm *Schütz*[1]) in Berka und später der junge *Mendelssohn*[2]), Werke der Musikliteratur in chronologischer Folge

---

schaft beim Vortrage einer unbekannt gebliebenen Tonschöpfung zu erkennen: »ihre (der modernen Komponisten) Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus, und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen.« »Doch das Allegro hatte Charakter. Dieses ewige Wirbeln und Drehen führte mir die Hexentänze des Blocksbergs vor Augen, und ich fand also doch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponieren konnte!« Die Stelle ist überaus charakteristisch für Goethes Verhältnis zur Musik: man sieht, wie ihm innerlich die bildende Kunst, die ihm eben jene plastischen Bilder vor Augen führt, um vieles näher steht als die Musik.

[1]) Vergl. den Brief Goethes an Zelter vom 4. Januar 1819.

[2]) *Mendelssohn* erzählt am 24. Mai 1830, wie er vor Goethe musiziert: »Vormittags mufs ich ihm ein Stündchen Klavier vorspielen von allen verschiedenen grofsen Componisten nach der Zeitfolge und mufs ihm erzählen, wie sie die Sache weitergebracht hätten, und dazu sitzt er in einer dunkeln Ecke wie ein Jupiter Tonans und blitzt mit den alten Augen.« Nach des jungen Mendelssohn Abreise nach Jena berichtet Goethe über ihn an Zelter (unterm 3. Juni 1830) und bestätigt die Erzählung des jungen Mannes. Dasselbe Schreiben enthält die bemerkenswerte Äufserung Goethes: ». . . ich fand mein Verhältnifs zur Musik sey noch immer dasselbe; ich höre sie mit Vergnügen, Antheil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche; denn wer versteht irgend eine Erscheinung, wenn er sich nicht von dem Gang des Herkommens penetrirt?«

von *Seb. Bachs* Zeit an vorgeführt. Die ausführlichen Programme bekannter Künstler, die bei Goethe in Weimar spielten, vor allem die von Frau *Maria Zzymanowska*, die Goethe hoch verehrte, kennen wir im einzelnen nicht; möglich, dafs auch da manche Mozartsche Schöpfung vor ihm ins flüchtige tönende Leben trat.[1].

In den Jahren 1806—1808 liefs *Goethe* die erste, zwölfbändige, Ausgabe seiner Schriften erscheinen, eine Folge der historisch-kritischen Richtung, die seine wissenschaftliche Tätigkeit damals genommen. Im Anschlusse an die Sammlung schrieb er die wunderbare Selbstbiographie, die wir unter dem Namen »Dichtung und Wahrheit« kennen. In ihr und in den »Annalen« (»Tag- und Jahres-Heften«) ist von Mozart nicht die Rede. In dem reichen und buntbewegten Treiben, das seine Biographie enthüllte, war ihm die Erinnerung an den Moment, in dem er Mozart gesehen, verloren gegangen. Zuerst mag er *Zelter* gelegentlich einer Aussprache über den Meister von der Stunde gesprochen haben. Bei *Mendelssohns* Besuch im November 1821 spielte dieser Mozartsche Kompositionen; wir erfahren, dafs Goethe Manuskripte Mozarts und Beethovens in seinem Besitz hatte. Bei einem zweiten Besuch Mendelssohns wenige Tage darauf rühmte Goethe den Knaben sehr: er habe so etwas bei so jungen Jahren nicht für mög-

---

[1]) Vergl. über die Künstlerin (1790—1831) die Verweisungen im Register zu v. Biedermanns Ausgabe der Goethe'schen Gespräche. Sie war Schülerin *Field's*. Einige ihrer Arbeiten sind erschienen. Vergl. *H. Riemann*, Musik-Lexikon. 5. Aufl. Leipzig, M. Hesse. Aus Burkhardts »Repertoire« sei hier noch angeführt, dafs am 14. April 1797 und am 7. April 1798 »eine neue Messe« von Mozart in Weimar aufgeführt wurde. Welche? kann ich nicht sagen.

lich gehalten. »Und Du hast doch den Mozart in seinem siebenten Jahre in Frankfurt mit angehört«, sagte Zelter. »Ja«, erwiderte Goethe, »damals zählte ich selbst erst zwölf Jahre und war allerdings wie alle Welt höchlich erstaunt über die aufserordentliche Fähigkeit desselben; was aber Dein Schüler jetzt schon leistet, mag sich zum damaligen Mozart verhalten, wie die ausgebildete Sprache eines Erwachsenen zum Lallen eines Kindes.« Goethes Angabe war hier nicht ganz korrekt.[1]) Er hat später *Eckermann* gegenüber der Begebenheit nochmals gedacht,[2]) und hier hat ihn sein Gedächtnis nicht im Stiche gelassen: »Ich habe ihn als siebenjährigen Knaben gesehen, wo er auf einer Durchreise ein Konzert gab. Ich selber war etwa vierzehn Jahre alt, und ich erinnere mich des kleinen Mannes in seiner Frisur und Degen noch ganz deutlich.« *Leopold Mozart* war damals mit seinen beiden Kindern, *Wolfgang* und *Nannerl,* auf des Knaben zweiter Reise durch Bayern und Schwaben nach Schwetzingen, und über Mainz nach Frankfurt gekommen, wo die Geschwister am 18. August 1763 ein Konzert gegeben hatten, das zwölf Tage später im Scharfischen Saale auf dem Liebfrauenberge zum dritten Male wiederholt werden mufste, um dem grofsen Andrange des Publikums zu genügen.[3])

---

[1]) Nicht blofs in Bezug auf sein eigenes Alter zur Zeit der Begegnung mit Mozart. Mendelssohn zählte im Jahre 1821 schon 12 Jahre, Mozart war 1763 erst 7 Jahre alt; 5 Jahre künstlerischer Ausbildung in solcher Jugend machen unendlich viel aus. Mendelssohns sich leicht allen Stilen und Formen anschmiegendes Talent machte sich schon in seinem damaligen Alter geltend; die Musiker, *Lobe* u. a., nahmen seine Gedanken für selbsständiger als die Mozarts, des Knaben.

[2]) Am 3. II. 1830.

[3]) Vergl. *Jahn* a. a. O. I. 45. Die Briefe des Vaters über

Zu einer neuen Begegnung Goethes mit Mozart ist es nicht gekommen. Es ist zwecklos, darüber zu klagen, an welch' elende Reimereien der grofse Tonmeister in Wien seine Kräfte verschwenden mufste, während Goethe keinem Musiker begegnete, der seinen weit ausschauenden Plänen voll hätte gerecht werden können; wir dürfen vielleicht sogar sagen, dafs, so gleichgeartet *Goethe* und *Mozart* in manchem Punkte auch waren, ein etwaiges Zusammenarbeiten beider Männer kaum übergrofse Resultate gezeitigt haben würde. Gewifs hat Mozart mit tiefstem sittlichen Ernste vorwärts gestrebt; gewifs hat er sich durch gute Operngedichte, wie das zum »Don Juan« im freien Schaffen durchaus nicht gehindert gefühlt. Aber die Art Goethescher Kunstspekulation, die theoretische Erörterung überhaupt lag ihm fern; an allgemeiner Bildung stand er weit unter dem Dichter und, das kann keinem Zweifel begegnen, ein Verkehr, wie er etwa zwischen *Goethe* und *Kayser* oder *Reichhardt* herrschte, wäre für *Mozarts* Art unbewufsten, naiven Schaffens undenkbar, wäre für sie ein Hemmschuh gewesen. Falls er sich überhaupt jemals dazu verstanden haben würde, über die Beziehungen des künstlerischen Individuums zur Kunst zu reflektieren. Dergleichen lag damals den Musikern ganz fern, und insbesondere Mozart, dessen ästhetische Urteile nicht auf der Erkennung des geheimnisvollen Zusammenhanges ruhen, der das künstlerische Schaffen mit von aufsen kommenden Eindrücken verbindet, vielmehr fast durchgehends auf konkrete Erscheinungen geht. Mit Recht hat *Jahn* hervor-

---

die Reise finden sich im Auszuge bei *G. N. von Nissen.* Biographie W. A. Mozarts. Herausg. von Constanze von Nissen. Leipzig 1828. S. 42 f.

gehoben, dafs jeder Mozart anregende Impuls sofort seine künstlerischen Kräfte in ihrer Totalität zum Schaffen und Hervorbringen in Bewegung setzte; aber diese unmittelbare Macht seiner Produktion verhinderte ihn eben, den »Prozefs, durch welchen das Kunstwerk wiedergeboren wird, zu analysieren«. Gewis wäre Goethe auch als Lernender und Mitstrebender neben Mozart getreten; aber er hätte in vielen Dingen ihm als Lehrender gegenüber gestanden und gegenüber stehen müssen. Das lag in seiner ganzen Art sich mitzuteilen. Und da hätte Mozart nicht folgen können. —

Wir wenden uns zu den Weimaraner Theaterverhältnissen zurück, von denen wir ausgingen. Der Bemühungen um die Verbesserung deutscher Operntexte wurde schon gedacht. Man kann dies stille Wirken als den ersten Schritt bezeichnen, den Goethe tat, um die Verhältnisse der deutschen Opernbühne, denen er mit nicht geringerer Sorgfalt als dem Schauspiele seine Aufmerksamkeit widmete, zu heben. Auf dem Opernspielplane behauptete sich in erster Reihe *Ditters von Dittersdorf* mit seinen liebenswürdigen, frischen Schöpfungen; neben ihm *Schuster* und *Benda*, der Begründer des deutschen Melodrams, einer Kunstgattung, als deren Erfinder *Rousseau* zu nennen ist. Noch vor dem Ende des ersten Jahres von Goethes Theaterleitung wurde sodann gegeben: »Die theatralischen Abenteuer«, eine immer erfreuliche Oper, wie Goethe sie nennt, mit *Cimarosa's* und *Mozarts* Musik. Am 30. Januar folgte »Don Juan«; im Schauspiel um dieselbe Zeit »Don Carlos«. Damit war nach Goethes Wort Bedeutendes geschehen. Mozart verschwand nun nicht mehr vom Repertoire.

In einem Gespräche, das Goethe am 22. März 1826 mit Eckermann hatte, warf er einen Rückblick auf die damaligen ersten Tage seiner Bühnenleitung: »Das war freilich eine Zeit, die uns mit grofsen Avantagen zu Hilfe kam. Denken Sie sich, dafs die langweilige Periode des französischen Geschmacks damals noch nicht gar lange vorbei und das Publikum noch keineswegs überreizt war, dafs Shakespeare noch in seiner ersten Frische wirkte, dafs die Opern von Mozart jung, und endlich dafs die Schillerschen Stücke ... in ihrer ersten Glorie gegeben wurden — und Sie können sich vorstellen, dafs mit solchen Gerichten Alte und Junge zu traktieren waren.« Freudige Begeisterung klingt uns aus diesen Worten entgegen, die Lust am gelungenen Werke. Es war ja in der Tat die Pflege Mozartscher Kunst nicht etwa ein Zugeständnis an das Publikum gewesen, dessen Geschmack damals noch, wie Goethe mehrmals klagt, ein wenig entwickelter war; vielmehr ein weiterer, wohlüberlegter Schritt in der Richtung, Aufnahmefähigkeit und künstlerisches Bedürfnis der Zuhörer zu steigern. Mozarts Opern waren ein Teil des künstlerischen Programmes, das durchzuführen Goethe entschlossen war. Die Mächte, die ihm hindernd in den Weg traten, lernte er bald kennen, die Tyrannis von Autoren, Schauspielern und Publikum. Aber Goethe durfte auch das Wort sprechen: »indessen versagen in diesem Strom und Strudel des Augenblicks wohlbedachte Maximen nicht ihre Hilfe, sobald man fest auf denselben beharrt«, und er konnte die Annalen des Jahres 1802 mit dem Satze einleiten: »Auf einen hohen Grad von Bildung waren schon Bühne und Zuschauer gelangt«.

Dem, was man gewöhnlich Zeitgeist nennt,

Rechnung zu tragen, und doch ein künstlerisches Glaubensbekenntnis zur vollen Geltung zu bringen, diese schwere Kunst eines gebildeten Theaterleiters hat Goethe, der grofse Theaterpraktiker, wunderbar verstanden, und so trat Weimar denn unter seiner Leitung neben die hervorragenden theatralischen Bildungsstätten der Zeit, neben Hamburg, Mannheim und Wien (»Nationaltheater«). Das gilt zunächst vom Schauspiel, aber auch in etwelchem Grade von der Weimarer Oper, die, so beschränkt ihre Mittel auch waren, doch Aufführungen bot, die wenigstens einzelnen Vorstellungen in Berlin, Dresden, Wien überlegen waren. Wir besitzen dafür einige beweiskräftige Zeugnisse.[1])

Am 1. Oktober 1791 wurde die Winterspielzeit in Weimar eröffnet und am 13. als sechste Vorstellung Mozarts »Entführung« gegeben, etwas länger als 10 Jahre, nachdem der Meister das Operngedicht durch den Regisseur *Stephanie*, den Bearbeiter des *Bretzner*schen Textes, empfangen hatte. Bretzner hatte die Oper ursprünglich für Goethes Freund *Joh. André* bestimmt, der sie auch in Musik gesetzt hat.

Mozarts Schöpfung war die erste Oper, in der alle Mittel gesanglicher und instrumentaler Technik für den Ausdruck mannigfaltigster Stimmungen und Empfindungen verwendet waren, und dem die Beschränkung auf ein Mindestmafs künstlerischer Mittel ebenso fremd war wie die unkünstlerischen

---

[1]) *Goethe* schreibt selbst einmal (25. April 1813) an Christine über eine Dresdener Aufführung von »Cosi fan tutte«: »So ein Schrecknifs ist mir niemals vorgekommen« usw. *Zelter* nennt am 20. Juli 1819 die Weimarer Aufführung des »Titus« besser als die Wiener. Nach *Lobes* Bericht wurde die »Zauberflöte« in Berlin ungleich schlechter als in Weimar gegeben.

Zugeständnisse, die die italienische Oper den Sängern zu machen pflegte, ein Werk ferner, das vor *Glucks* erhabenen Schöpfungen den Vorzug blühender, sinnlicher Lebensfrische hatte.

Goethe erkannte sogleich die grofse Bedeutung von Mozarts Oper; insbesondere wurde ihm klar, dafs die in früheren Singspielen zu findende notdürftige Instrumentation und das Fehlen breiter Ensemble-Sätze Mängel ernster Art wären. Wir begegnen noch in seinen späteren Tagen Äufserungen über das Wesen der älteren Singspiele, welche dartun, wie tief Mozarts Kunst in dieser Richtung auf ihn gewirkt hat.[1]) Die »Entführung« hielt sich in Weimar lange in Gunst und wurde gelegentlich auch auf den Filialbühnen zu Gehör gebracht. Sie erlebte insgesamt 49 Aufführungen.

Als 11. Vorstellung des Winters 1791 ging am 24. Oktober in Scene: »Die theatralischen Abenteuer«.[2]) Burkhardts Repertoire verzeichnet als Verfasser den von Goethe sehr hoch geschätzten *Cimarosa*. Erst unter dem 14. Oktober 1797 werden *Mozart* und *Cimarosa* als Verfasser genannt. Nach Goethes früher angeführter Angabe war die Musik Mozarts schon der ersten Vorstellung des Werkes angepafst worden. Der Dichter hatte *Cimarosa's* Intermezzo: »L'impresario in angostie« im Sommer 1787 in Rom kennen gelernt,

---

[1]) 1829 äufserte Goethe einmal, die Instrumentierung von *Reichhardts* »Claudine von Villabella« sei ein wenig schwach, »dem Geschmack der früheren Zeit gemäfs«; man müsse da nachhelfen.

[2]) Der Text bei *Diezmann:* Goethe-Schiller Museum. Über den Anteil Goethes am Texte vergl. *Jahn* a. a. O. IV. 157, Anm. 21. Goethe schreibt am 5. Juni 1799 an Schiller, allgemeine Bemerkungen an das Werk knüpfend. (II. 164. Ich zitiere nach der Stuttgarter Ausgabe von 1881.)

zur selben Zeit, als Mozart seinen »Schauspieldirektor« für das Neapolitanische »Teatro nuovo« schrieb. Goethes Vorliebe für das Intermezzo Cimarosa's liefs ihn bald nach seiner Rückkehr nach Weimar an *Vulpius* die deutsche Bearbeitung übertragen. In diese wurden nun — mancherlei aus Cimarosa's Partitur blieb weg — die sämtlichen Stücke der Mozartschen Komposition hinübergenommen. Als musikalischer Beirat diente hier wie in anderen Fällen der von Goethe als unermüdlich genannte Konzertmeister *Kranz*.

»Don Juan« erschien am 30. Januar 1792 zuerst in Weimar. Das Repertoire verzeichnet 68 Aufführungen von Mozarts tragischer[1]) Meisteroper. Auslassungen von Goethe über das Werk liegen in nicht grofser Zahl vor, aber sie lassen seine bewundernde Verehrung erkennen. Am 29. Dezember 1797 hatte *Schiller*, der sich mit dem Gedanken einer Don Juan-Ballade trug,[2]) an Goethe geschrieben und mit Rücksicht darauf, dafs das Drama durch einen »schlechten Hang des Zeitalters« in Schutz genommen würde, seine notwendige Reform betont, die »durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht« zu verschaffen hätte. Er entwickelt weiter-

---

[1]) Man darf diese Bezeichnung wohl trotz des Originaltitels des Werkes wählen.

[2]) Schiller bat Goethe aus Jena am 2. Mai 1797 mit den Worten: »Da ich das Mährchen nur vom Hörensagen kenne, so möchte ich doch wissen, wie es behandelt ist« um Übersendung des *da Ponte*'schen Textes zum »Don Juan«, um ihn in einer Ballade zu verwerten. Goethe griff den Gedanken freudig auf und nannte ihn »sehr glücklich«. Am 5. Mai schickte Schiller die Dichtung zurück: »Ich glaube wohl, das Sujet wird sich ganz gut zu einer Ballade qualificieren.« Den Versuch der Ballade findet man in Goedeckes grofser Ausgabe der Schillerschen Werke.

hin eine Andeutung seines Begriffes vom Symbolischen in der Poesie, der das Ziel erreichen helfen sollte und fährt dann fort: »Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dafs aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläfst man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schöneren Empfängnifs; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müfste nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.« Goethe antwortete am Schlusse seines Schreibens vom 30. Dezember 1797: »Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas ähnliches vereitelt.« Von »serviler Naturnachahmung« hatte Schiller geschrieben; ein Thema, von dem er gern sprach, und eine Erscheinung, die den Freunden die Lust auch an mancher darstellerischen Leistung der Bühne genommen. Auf verschiedenen Wegen waren Goethe und Schiller zu einer bei beiden nicht gleich scharf ausgeprägten Stellungnahme gegen den naturalistischen Überschwang jugendlicher Dichtung gekommen. Daher auch ihre Ablehnung naturalistischer Darstellungskunst. Von der Oper erwartete Schiller eine bessere Zukunft; Goethe, welcher die »reine Opernform« die

»vielleicht günstigste aller dramatischen« Formen nennt, sah durch Mozarts Tod eine Entwicklung in der angegebenen Richtung vereitelt. In seinen letzten Jahren äufserte Goethe gegen *Eckermann* seinen Groll über das »ganz niederträchtige Wort« komponieren, »das wir sobald als möglich wieder los zu werden suchen sollten. Wie kann man sagen, Mozart habe seinen »Don Juan« componiert! Composition — als ob es ein Stück Kuchen oder Biscuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt. Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Gufs und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Producirende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so dafs er ausführen mufste, was jener gebot.« Und von einer würdigen Musik zum »Faust«, die Eckermann zu erhoffen nicht aufhörte, meinte der Dichter, sie müsse im Charakter der »Don Juan« sein: »Mozart hätte den ‚Faust' componieren müssen!«

Geringer als die der voraufgegangenen Opern war die Zahl der Aufführungen von »Figaro's Hochzeit«: das Werk wurde zwischen dem 24. Oktober 1793 und dem 15. Dezember 1813 nur 20 mal gegeben.[1]) Der Grund ist nicht ganz klar. An dem der Oper zu Grunde liegenden Lustspiel *Beaumarchais'* hat sich Goethe jedenfalls erheblich belustigt, wie er denn ja auch an dem Franzosen und »tollen Christen« auch nach der Zeit seines »Clavigo« und trotz diesem noch Anteil wegen

[1]) Gleichfalls von *Vulpius* bearbeitet; die Bearbeitung erschien 1794. Voraufgegangen war die für Hamburg durch *Knigge* und die für Wien, welche 1792 herauskam.

seiner glänzenden Advokatenkniffe nahm. Aber Beaumarchais' politisches Lustspiel selbst ist zu Goethes Zeit nicht aufgeführt worden. Wohl andere Stücke des geistreichen Franzosen. So gewinnt es fast den Anschein, als ob da gewisse Rücksichten auf den Hof mitgewirkt hätten, nicht nur die die Mifsbräuche und Günstlingswirtschaft des Ancien Régime geifselnde Satire Beaumarchais' überhaupt von der Weimarer Bühne fernzuhalten, sondern auch ihre nahezu alle politischen Spitzen ausmerzende Opern-Bearbeitung *da Ponte's* möglichst selten zu Gehör zu bringen. Ähnlich hatten die Dinge zu Mozarts Zeit in Wien gelegen. Es ist nicht ausgeschlossen, dafs in Weimar gleiche Rücksichten genommen werden mufsten.

Ein Brief *Zelters* an Goethe bewahrt ein merkwürdiges Urteil über Mozart. Zelter schrieb von Wien aus unter dem 20. Juli 1819 an den Freund über *Rossini;* er nennt dessen Musik »geistreich, mutwillig bis zur Unkeuschheit«; sie »grenzt hierin an Mozart, der jedoch mehr verwegen und tief ist«. Goethe wird sich das Urteil schwerlich zu eigen gemacht haben. Unsittlich ist die Musik Mozarts im eigentlichen Sinne niemals gewesen; dramatische Rücksichten, bestimmte Charaktere haben ihn wohl zuweilen zu besonderen, im Zusammenhange des Ganzen etwa sinnlich reizend zu nennenden Gestaltungen veranlafst; aber unsittliche Musik, solche, die sich in lasziver Melodiebildung, frivoler Rhythmik und lüstern aufdringlicher Harmonik äufserte, hat er nie geschrieben. Zugegeben, dafs die Moral des Figaro lax ist, dafs eine Unsittlichkeit den Kernpunkt des ganzen Werkes bildet, dafs die Beibehaltung des Themas vom Herrenrecht eine überflüssige Ungeschicklichkeit ist, aber alles das

hat mit Mozarts Musik selbst nicht das mindeste zu tun. Mozart war ein Kind seiner Zeit und ihrer etwas freien Moral und lässigen Anschauungen; er liefs sich, wie das der junge Goethe auch getan hatte, gerne von den Wogen sinnlicher Freuden treiben und ging dem pikanten französischen Witz bei allem Hafs gegen das französische Wesen ebensowenig aus dem Wege wie der Dichter, der »der Müllerin Verrat« nach einem französischen Chanson gedichtet hatte. Aber wie Goethe hat sich Mozart rasch von derartigen Anwandlungen frei gemacht. Ohne über das Werk und seine Moral zu reflektieren, hat sich Mozart an »Figaro's Hochzeit« gemacht; er hat dem an und für sich frivolen Spiel eine neue Seele gegeben, und so grofs ist die Macht seiner Kunst, dafs der naive Hörer niemals zum Bewufstsein irgend einer textlichen Unsittlichkeit kommen wird.

Man darf dieselben Bemerkungen auch auf des Meisters »Cosi fan tutte« ausdehnen. Auch diese Oper, deren Text eine eigene Dichtung *da Ponte's* ist, hat Vulpius für Weimar bearbeitet, wo sie unter dem Titel: »So sind sie alle« am 10. Januar 1797 aufgeführt wurde. Sie erlebte bis zum 18. September 1816 33 Aufführungen.

Am 21. Dezember 1799 folgte »Titus«, der bis zum 10. Juni 1815 28mal gegeben wurde. Die gröfseste Anzahl von Wiederholungen hatte die »Zauberflöte«; sie wurde zwischen dem 16. Januar 1794 und dem 11. April 1814 nicht weniger als 82mal zur Darstellung gebracht. Am 6. Oktober 1826 sprach sich Goethe einmal über *Rossini's* Oper »Moses« aus: »Ich bewundere wirklich«, sagte er zu Eckermann und den übrigen Tischgenossen, »die Einrichtung euerer Natur, und wie euere Ohren

im stande sind, anmuthigen Tönen zu lauschen, während der gewaltigste Sinn, das Auge, von den absurdesten Gegenständen geplagt wird«. »Soviel ist gewifs«, fügte er, einige Tage später auf denselben Gegenstand zurückkommend, bei, »dafs ich eine Oper nur dann mit Freuden geniefsen kann, wenn das Sujet ebenso vollkommen ist wie die Musik, so dafs beide miteinander gleichen Schritt gehen«. Man denkt dabei unwillkürlich an die »Zauberflöte« und mufs sich wundern, dafs dies Werk Goethes Beifall im höchsten Mafse fand. Aber er verschlofs sich den Mängeln der *Schikaneder*schen Reimereien keineswegs und gab Eckermann durchaus zu, dafs die Arbeit »voller Unwahrscheinlichkeiten und Späfse sei, die nicht jeder zurecht zu legen und zu würdigen wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle Schikaneder zugestehen, dafs er in hohem Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und grofse theatralische Effekte herbeizuführen.«

Es war aber noch ein anderes, das ihn zur »Zauberflöte« hinzog; Goethe hat es Eckermann gegenüber am 29. Juni 1827 angedeutet. Er sprach von seiner »Helena«: »wenn es nur so ist, dafs die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der ‚Zauberflöte' und anderen Dingen der Fall ist.« Der höhere Sinn waren die freimaurerischen Züge, die Schikaneder in sein Werk hineingeheimnifst hatte und die von Mozart, dem eifrigen Maurer, mit grofser Liebe aufgegriffen worden waren. Die hohe Würde und das feierlich erhabene Pathos von Mozarts Tonsprache in diesem Werke, die unsagbar tiefe und innige Empfindung — sie sind aus

Mozarts ernster Hingabe an die Freimaurerei geboren worden.

In Goethe war das Bewufstsein des hehren sittlichen Adels dieser Musik lebendig; Schikaneders überaus mäfsige Arbeit, die eine ganz und gar jammervolle Fortsetzung: »Das Labyrinth«, die *P. von Winter* komponierte, erfahren hatte, die bunte Mannigfaltigkeit des Stoffes, der Empfindungsleben in regstem Wechsel erschlofs, der Wunsch, den Gehalt des Maurertums in der ihm naheliegenden dramatischen Form auch seinerseits andeutend zu enthüllen, all' das liefs Goethe eine Fortsetzung zur Zauberflöte schreiben.[1]) Sie ist niemals vollendet worden. Goethe begann die Arbeit 1795;[2]) er hat eine Zeit lang mit *Schiller* über den Plan korrespondiert, hat versucht, mit *Wranitzky*,[3]) dem er wenigstens einen Teil seiner Gründe für Abfassung des Werkes mitteilte, in Verbindung zu kommen, und hat schliefslich in *Zelter* einen Komponisten gefunden; dieser hat sich offenbar schon 1803[4]) mit der Idee der Komposition getragen; aber erst am 22. Februar 1814 teilte er Goethe mit, dafs er von Zeit zu Zeit etwas an der Oper gearbeitet und in den letzten Tagen auch die Sinfonie (Ouverture) vollendet hätte. »Nun ist mir eingefallen, dafs in den offenen — d. h. nur skizzierten — Stellen des Gedichtes recht viel frisches und heiteres gestellt

---

[1]) Eine Zusammenstellung der hier in Betracht kommenden und auf Goethe bezüglichen Fragen bei *v. Biedermann:* Goethe-Forschungen. Frankfurt 1879. Vergl. auch: *V. Junk*, Goethes Fortsetzung der Mozart'schen Zauberflöte. (Heft 12 der »Forschungen zur neueren deutschen Literaturgesch.« Berlin, A. Duncker, 1900.

[2]) Vergl. den Briefwechsel mit Schiller unterm 9. u. 12. Mai 1798.

[3]) Der Brief ist abgedruckt bei *Jahn* a. a. O. IV. 610.

[4]) Vergl. Goethes Brief an Zelter vom 4. August 1803.

werden könnte und man endlich damit den Frieden, wenn er da ist, feyern könnte; allein Du müſstest das alles selber hinein machen.« Aber Goethe kam dazu nicht, und auch Zelter lieſs aus diesem oder einem andern Grunde die Arbeit liegen. Noch am 13. April 1823 bemerkte Goethe Eckermann gegenüber, er hätte immer noch keinen Komponisten gefunden. Es ist, als habe er schlieſslich die Lust an dem Werke verloren. Wenn er am 6. November 1827 an Zelter schrieb: »die neuliche Vorstellung der Zauberflöte ist mir übel bekommen, früher war ich empfänglicher für dergleichen«, so ist daran sicherlich das stoffliche, nicht das musikalische Element des Werkes in erster Linie schuld. Und am Ende ist's nicht schwer, sich aus Goethes Wesen der letzten Jahre den Grund zu erklären: mehr und mehr schloſs er die Resultate seiner tiefen Gedankenarbeit in parabolische und epigrammatische Sprüche ein, das bunte Vielerlei des Zauberflöten-Stoffes, der Heterogenstes durcheinanderwürfelte und seiner ganzen Anlage nach doch weder Neues noch Tiefgründiges bot, es verlor den anfänglichen Reiz für ihn. — —

Es ist überflüssig, jede gelegentliche bewundernde Äuſserung Goethes über Mozart hier anzuführen.[1]) *Mozart* war ihm ein ganz bestimmtes

[1]) Der Vollständigkeit wegen seien noch kurz einige andere Dinge hier berührt. Am 1. Juli 1803 berichtet *Zelter* an Goethe über eine dem Dichter zur Hälfte dedizierte kurze Biographie Mozarts. Goethe kennt die Arbeit nicht, will sich aber nach ihr umsehen. Gemeint ist die heute vergessene Schrift: Mozarts Geist. Erfurt 1803. — Als Zelter nach Wien reiste, wird ihn Goethe in seiner Art gebeten haben, über Mozart Nachforschungen anzustellen. Zelter berichtet am 24. Juli 1819, er habe durch *Weigl* manches über Mozarts Jugend und letzte Jahre erfahren. — Am 3. Juni 1826 erbittet Goethe von Zelter die Erlaubnis, Zelters Hymnus zu Mozarts

künstlerisches Programm, wie *Rafael*, wie *Shakespeare*. Die drei nannte er gern im Zusammenhange. »Wenn man alt ist«, äufserte er einmal,[1]) »denkt man über die weltlichen Dinge anders, als da man jung war. So kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, dafs die Dämonen, um die Menschheit zu necken und zum besten zu haben, mitunter einzelne Figuren hinstellen, die so anlockend sind, dafs jeder nach ihnen strebt, und so grofs, dafs niemand sie erreicht. So stellten sie den Rafael hin, bei dem Denken und Tun gleich vollkommen war ... So stellten sie den Mozart hin als etwas Unerreichbares in der Musik. Und so in der Poesie Shakespeare«. ... »Versuche es doch nur einer«, ruft er am 11. März 1832 in einem Gespräch mit Eckermann aus, in dem er die Ansicht, als sei Wissenschäft und Kunst »lauter Irdisches und nichts weiter als ein Produkt rein menschlicher Kräfte« zurückweist: »versuche es doch nur einer und bringe mit menschlichem Wollen und menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Rafael oder Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen lasse.« ...

Goethe sprach oft und gern vom Dämonischen; der Begriff war ihm mit dem des Göttlichen nicht

---

Geburtstag in Partitur setzen zu dürfen. Wir erfahren aus Zelters Antwort, dafs es sich hier um ein auf Haydn bezügliches Schriftstück handelte. — Am 23. August 1827 berichtet Zelter über Mozarts Requiem und den unerquicklichen Streit, der sich daran geknüpft hatte.

Manches wäre noch insbesondere aus den »Gesprächen« anzuführen, allein es ist um so überflüssiger, jede Äufserung Goethes hier zu rekapitulieren, als v. Biedermanns Ausgabe mit ihrem vortrefflichen Index das Auffinden aller derartiger Stellen leicht genug macht.

[1]) 6. Dezember 1829.

identisch; er bedeutete für ihn die Verbindung der Eigenart eines bedeutenden Menschen mit seinem Geschick; also nicht die persönliche geistige Kraft, sondern die Einwirkung sinnlich nicht wahrnehmbarer Umstände und Zustände, die das Leben grofser Menschen in bedeutsamer Weise treffen.

Goethe erklärte[1]) den Umstand, dafs von allen Talenten sich das musikalische am frühesten zu zeigen pflegt, dadurch, dafs er die Musik etwas »Angeborenes Inneres« nannte, »das von aufsen keiner grofsen Nahrung und keiner aus dem Leben gezogenen Erfahrung bedarf«. Er hat mit diesem Worte selbst die schärfste Grenze für seine Stellung zur Tonkunst gezogen, die ihn mit solcher Ansicht vor Beethoven Halt machen lassen mufste.

Aber trotz dieser Anschauung blieb ihm Mozarts Erscheinung »ein Wunder«. »Das, was den Künstler grofs und eigentümlich macht«, äufserte er an einer andern Stelle[2]) einmal, »kann er nur aus sich

---

[1]) Am 14. Februar 1831.

[2]) In dem Gespräche bei Mendelssohns zweitem Besuch nach dem 8. November 1821. Einige Jahre darauf, am 13. XII. 1826, tat Goethe eine Äufserung, die darum hier angeführt sein mag, weil sie das Gegenteil von der im Texte mitgeteilten zu behaupten scheint und ferner einen — zweifelhaften — Brief von Mozart erwähnt. Es wurde von einem jungen Maler gesagt, er hätte alles von selbst gelernt. Goethe meinte: »Deswegen soll man ihn nicht loben, sondern schelten. Ein Talent wird nicht geboren, um sich selbst überlassen zu bleiben, sondern sich zur Kunst und guten Meistern zu wenden, die dann etwas aus ihn machen. Ich habe dieser Tage einen Brief von Mozart gelesen, wo er einem Baron, der ihm Kompositionen zugesendet hatte, etwa folgendes schreibt: »Euch Dilettanten mufs man schelten, denn es finden bei euch gewöhnlich zwei Dinge statt: entweder ihr habt keine eigenen Gedanken, und da nehmt ihr fremde; oder wenn ihr eigene Gedanken habt, so wifst ihr nicht damit umzugehen.« Ist das nicht himmlisch? Und gilt dies grofse Wort, was Mozart von der Musik sagt, nicht von allen übrigen Künsten? Der scheinbare Widerspruch erklärt sich leicht:

selbst schaffen«. »Welchen Lehrern danken denn Rafael, Michel Angelo, Haydn, Mozart und alle ausgezeichneten Meister ihre unsterblichen Schöpfungen?« Man sieht, der Ausspruch ist aus derselben Anschauung herausgewachsen.

Genie definierte[1]) Goethe »als jene produktive Kraft, wodurch Thaten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind. Alle Werke Mozarts sind dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte.« Und er fügt bei: »Jeder aufserordentliche Mensch hat eine gewisse Sendung, die er zu vollführen berufen ist. Hat er sie vollbracht, so ist er auf Erden in dieser Gestalt nicht weiter von nöthen . . .« Napoleon, Mozart, Rafael, Byron zieht er als Beispiele an: »alle hatten ihre Mission auf das vollkommenste erfüllt.«

---

im ersten Falle spricht Goethe von Genie — Produktivität und Genie nennt er einmal sehr nahe liegende Dinge —, im andern von dem Talent, das einer strengen Führung bedarf, um zu erspriefslichen Zielen zu kommen. Goethe ist übrigens selbstverständlich weit davon entfernt, die Notwendigkeit der Unterweisung des Genies überhaupt zu leugnen. Über den Brief, den Goethe hier im Sinne hat, vergl. Jahn a. a. O. III. 496 ff. Jahn hat mit peinlicher Sorgfalt dies häufig zitierte angebliche Schreiben Mozarts, das *Rochlitz* zuerst mitgeteilt hat, untersucht. Das Resultat ist, dafs Rochlitz, Goethes Berichterstatter über Leipziger Verhältnisse, den Brief aus halbwahren und unklaren Reminiszenzen zusammengesetzt hat, dafs aber dem ganzen immerhin ein authentischer Brief Mozarts zu Grunde gelegen haben mag. — Was Rochlitz dazu veranlafste, läfst sich schwer sagen. Ging die Phantasie des Romandichters damals mit ihm durch? Möglich. Man gewinnt zuweilen bei der Lektüre seiner etwas umständlichen Schriften den Eindruck von einer nicht geringen Eitelkeit seines Wesens; und so mag die Sucht, sich wichtig zu tun, ihm in diesem Falle ein böser Ratgeber gewesen sein.

[1]) 11. III. 1828.

»Wer mit unzulänglichem Talent sich in der Musik bemüht, wird freilich nie ein Meister werden, aber er wird dabei lernen, dasjenige zu erkennen und zu schätzen, was der Meister gemacht hat.« Goethe hat dies Wort mit Bezug auf sich selbst geäufsert,[1]) und wir dürfen ihm zugeben, dafs er Mozart gekannt hat, wenn ihm auch dies oder jenes, was das technische Gebiet streift, fremd geblieben ist. Über die bestimmenden Eindrücke aus seiner Jugend konnte auch er nicht hinauswachsen, wenngleich er sich wie in allen Dingen so in der Musik fortwährend hinzuzulernen bemühte.

In *Mozart* durfte *Goethe* das Postulat, das er an ein vollendetes Kunstwerk stellte: »den Schein eines dem Stoff entsprechenden Lokaltones« in der wunderbarsten Weise erfüllt sehen;[2]) in Mozart fand er jene unvergleichliche, demantreine Klarheit, die über allen Äufserungen seiner Kunst in höchstem Glanze strahlt; Mozart liefs ihn in der Musik tiefste geistige Kräfte waltend erkennen: »sie steht so hoch, dafs kein Verstand ihr beikommen kann, und es geht von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrscht und von der Niemand im stande ist sich eine Rechenschaft zu geben.«[3]) In Mozart fand Goethe nichts von der verschwommenen Sentimentalität, die einzelne Produkte

---

[1]) In dem schönen Gespräche mit *Eckermann* am 12. April 1829, in dem er seine Meinung der »falschen Tendenz« entwickelt. Noch bescheidener bemerkte Goethe einmal Rochlitz gegenüber, er verhalte sich der Musik gegenüber nur empfindend, nicht urteilend.

[2]) Goethe tat die mitgeteilte Äufserung in dem bekannten Gespräche mit *Lobe* (Mitte Juli 1820); sie ist freilich nicht im Hinblick auf *Mozart* geschehen, wir dürfen sie aber in der Erinnerung an Goethes Urteil über »Don Juan« auf Mozart anwenden.

[3]) Gespr. vom 8. III. 1831.

der Romantik aufwiesen, wie Webers »Preciosa«, die ihn »deprimirte«.[1]) Mozarts unendlich feiner und sicherer Formensinn, der ohne jede Reflexion in jedem Falle für den rechten Ton das rechte Gebäude fand, seine Art, ohne Verkehr mit der Aufsenwelt aus übervollem Innern heraus zu schaffen, mufste Goethe ganz gefangen nehmen.

Aber noch mehr: Goethe sah in ihm ein Stück seiner eigenen Natur.

Beiden war ein rechtes Mafs von Sinnlichkeit gegeben, ohne das ein schöpferischer Geist nun einmal nicht zu denken ist. Und diese, sozusagen naive Sinnlichkeit, die sie im Leben teilten, finden wir wieder als wesentlichen Teil ihrer Kunst. Goethe vermifste[2]) in der künstlerischen Produktion Deutschlands nach den Freiheitskriegen »alle Naivetät und Sinnlichkeit«. Sie verlangte er für das Kunstwerk, sinnliche Schönheit, an der sich jeder erfreuen kann. Es ist gewifs, dafs auch die Sinnlichkeit als Stoff aus dem und jenem Werke des jungen Goethe herausblickt; das ist wohl auch bei Mozart zu bemerken, wenn auch seltener. Die Cdur-Arie des Monostatos kann da als Beispiel dienen. Aber dies waren flüchtig vorübergehende Erscheinungen.

Trotz der tiefen Blicke, die sie, ein jeder in seiner Art, in menschliches Leiden getan, blieb ihnen ein hoher Optimismus durchs Leben treu. Und so war ihr eigenstes Element in der Kunst, trotz des Schrecklichen und Erhabenen, des Gigantischen und Leidenschaftlichen, das sie uns zu

---

[1]) Gespr. vom 24. VI. 1826. Mit Recht hebt *Geiger* als wahrscheinlich hervor, dafs Goethes Urteil durch *Zelter* beeinflufst worden ist, der Webers Richtung nicht liebte. (Vergl. Goethe-Jahrbuch XXIII. 221 ff.)

[2]) Gespräch vom 13. XII. 26.

Zeiten enthüllt, doch zuletzt ein heiteres, wolkenloses, wohliges; eine Kunst, die den Menschen zu hoher und reiner Freude stimmt.

Goethe findet das Wort:

»Wonach soll man am Ende trachten?
Die Welt zu kennen und nicht zu verachten.«

Und *Mozart* kann die schmähliche Behandlung des Salzburger Erzbischofs und seines gräflichen Lakaien, alles Scheitern seiner Pläne, alles vergebliche Mühen, eine gesicherte Stellung zu erringen, den kinderreinen Glauben an die Menschen nicht nehmen — — — Lichtdienst, Schönheitsdienst war ihre Aufgabe. Was *Vischer*[1]) von Goethe gesagt hat: »Er ist nimmermehr blos Dichter weichen Seelenlebens, er vermag die Seele in ihrer Tiefe furchtbar zu packen, zu schütteln. Beben, Schauer, Grausen steht in seiner Macht, ein Gorgonenhaupt kann er uns entgegen halten. Doch schlägt er so tiefe Wunden nur, um sie mit linder Iphigenienhand zu heilen« — das gleiche Wort darf man von Mozart sagen: Mozart ist nicht der Lyriker allein, dessen Kunst Töne von unvergleichlicher Schönheit, Einfachheit und Klarheit weckt; er hat im »Don Juan« die ganze tragische Gewalt seiner Musik enthüllt, die die Seele mit Grausen füllt. Doch auf allem ruht ein unerklärlicher Schimmer göttlichen Lichtes, der erquickt und reinigt.

---

[1]) *Fr. Vischer*, Kleine Beiträge zur Charakteristik Goethes. (Goethe-Jahrbuch IV.).

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikalisches Magazin.

Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von

Prof. **Ernst Rabich.**

Heft 9.

Die Ballade in der Musik.

Von

A. König.



Langensalza

Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler

1904

Preis 75 Pf.




DREXEL MUSICAL

Die Ballade in der Musik.

Von

A. König.

Musikalisches Magazin, Heft 9.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1904

Die Muse der Töne hatte lange des Menschenherzens Lust und Leid im schlichten Liede gesungen; und da sie träumerisch die Leier senkte, auf neue Klänge zu sinnen, vernahm sie leises Rauschen aus dem Märchenwald; von Schottlands Höhen, von des Nordens eisigen Gefilden zog's daher, und im Nebel wallten die hehren Götter, die Recken des Hochlands vorüber ihrem schauenden Auge. Da griff die Muse von neuem in die Saiten, und ihre Klänge begeisterten die Meister der Tonkunst zu anderen Liedern: in der Ballade suchte man dem Fühlen des Herzens neuen Ausdruck zu finden. Aber es waren nicht viele, die den Hauch der Göttin verspürt hatten, und dem nicht tiefer forschenden Auge erscheint einzig der Name *Carl Löwe* als hellglänzender Stern.

Griff die Tonkunst als Reife, Erfahrene zur Ballade, um dem musikalischen Ausdruck ein neues Gebiet zu erschließen, so hat sich die Dicktkunst als Jugendliche mit der Ballade die Welt erobert. Die alte Ballade erscheint als Volkslied, und bildet wohl später, wenn dichterisches Geschick sie mit ihresgleichen zu einen weiß, die Grundlage ganzer Epen. In den homerischen Gesängen und im Nibelungenliede wollen unsere Schriftgelehrten solche Balladenkränze erblicken. Spät haben die Kunstdichter jene Wunderblume der Volksballade entdeckt und in ihren Garten verpflanzt. Dabei haben sie zwei Species gezüchtet, die in großer Zahl und

einzelnen Abweichungen nebeneinanderstehend, von den Gärtnern selbst nicht immer genau unterschieden werden: Ballade und Romanze. Für uns ist's wenig fruchtbar, philologische Feinheiten bezüglich der Unterscheidung jener Arten zu wiederholen, denn für die Musik ist der Gegensatz von Ballade und Romanze bisher fast belanglos gewesen. Dunkel wie der Ursprung der Ballade ist ihr Name. Nach dem Italienischen muß man wohl annehmen, daß sie zum Tanz (ballo) gesungen wurde — nun, sie ist ja ältester Herkunft, und der Tanz vereinigte sich anfangs immer mit dem Gesang und — dem Opferdienst.

Eins ist der Ballade als Dichtung stets eigen: ein epischer Kern, an dem, als einem festen Stabe, die Gefühle des Dichters sich emporranken. In der ältesten Ballade aber hat die Zeit von dem festen Kern manches abgebröckelt; die Phantasie des Hörers muß vielfach den Zusammenhang herstellen, denn oft genug sind uns solche Denkmäler der Vorzeit nicht mehr verständlich. Der anders geartete Volkscharakter hat zwei wesentlich verschiedene Arten epischer Erzählungen gezeugt: der ursprüngliche Grundcharakter spanischer Romanzen ist durch das Christentum beeinflußt; die nordische Ballade dagegen hat den düstern Grundzug, der die Natur ihrer Heimat spiegelt, bewahrt, und selten nur stiehlt sich ein Sonnenstrahl durch die grauen Wolken.

Die Ballade erscheint als ein dichterisches Gebilde, das zwischen der Objektivität der Erzählung und der Subjektivität gefühlvoller Betrachtung, zwischen epischer, lyrischer und dramatischer Darstellung hin- und herschwankt, oder vielmehr all diese Momente zu einem kleinen Kunstwerk ver-

knüpft. Ein Drama im kleinen nennt sie *Plüddemann*, und tatsächlich hat sie mit dem Drama manche Wirkung gemeinsam. Vor dem erfreuten Auge des Genießenden läßt sie eine gestaltenreiche Welt vorüberziehen, läßt in kurzer Entwicklung die Höhepunkte einer Handlung erschauen. Sie belästigt und ermüdet nicht mit langen Expositionen, deren Ausmalung sie meist der Phantasie des Hörers überläßt; in schlagender Kürze schürzt und löst sie die Knoten. Dabei erstrahlt der Edelstein der Erzählung nur heller in der Goldfassung des dichterischen Gefühls. Reine Epik will uns in der Ballade nicht anmuten; das lyrische Feuer des Dichters soll uns erwärmen, ein dramatischer Zug uns fortreißen. Und doch ist die Ballade ein Drama nur im kleinen; der epische, Einheit schaffende Grundzug darf über der dramatischen Gestaltung nicht verloren gehen; der verhältnismäßig geringe Umfang ist charakteristisches Merkmal, so daß die Ballade allenfalls in der Kürze mit dem Liede wetteifern kann. Die Ballade würde im Vergleiche mit dem Drama nur als einzelne Scene — freilich als eine Hauptscene, in die sich alles zusammendrängt — aufzufassen sein, daher sie auch dem Drama in der Wirkung vielfach nahe kommt.

Diese kurzen, dem Literarhistoriker wohl unvollständig erscheinenden Andeutungen genügen doch dem Musiker völlig, um die Grenzen der Ballade nach Seite des Liedes und des musikalischen Dramas erkennen zu lassen und ihm die Notwendigkeit klar zu machen, der Ballade eine andere Behandlungsweise als jenen vokalen Formen angedeihen zu lassen. Denn so viele ihrer bei der Frage nach der Balladenform in Verlegenheit ge-

raten, das wissen sie doch, daß Lied, Ballade und musikalisches Drama etwas nach Form und Inhalt vielfältig Verschiedenes ist. Freilich — »alles fließt« nach dem griechischen Philosophen, und so mag denn manche Ballade noch als Lied angesehen werden können, wie Der Wirtin Töchterlein von *Löwe*, manche schon die Form einer vollständig ausgeführten dramatischen Scene haben, wie etliches von *Plüddemann*.

Das Wesen der musikalischen Ballade dürfte hauptsächlich an ihrer Entwicklung dargetan werden können.

Jede Verschiedenheit des stofflichen Untergrundes muß in dem leichtflüssigen Element der Musik zum Ausdruck kommen, wie die Welle des Baches der Bodenform mit ihre Gestaltung verdankt. Die sagenhaft phantastische Ballade Schottlands, die düster grauenvollen Mären aus dem deutschen Wald, der Tatendrang des Rittertums mußten die Ballade im vornherein auf einen ernsteren, feierlicheren Ton stimmen als das Lied, dessen so oft vorhandene wenn auch edle Sentimentalität der Ballade nicht gut steht. So ist letztere auf das Großartigere hingewiesen, auf das mehr allgemein Menschliche, im Gegensatz zum Lied, das der Ausdruck individueller Stimmung ist. Heitere Stoffe vermag ja die Ballade darzustellen, doch eignet dem Ton auch hier eine gewisse Grandezza, im Gegensatz zur leichtflüssigen Melodik des Liedes. Wo erzählt wird, wo es Taten zu schildern gibt, wo der Mensch hinausdrängt in die Welt, da erklingen andere Töne, als wo er sein innerstes Herz ausspricht. So neigt der musikalische Grundcharakter der Ballade vielfach nach der Seite des Erhabenen, hierin dem Drama sich

nähernd. Doch ist wiederum der feurige Zug, das rastlose Fortdrängen des Dramas dem Balladenton nicht ganz angemessen, und die Kühle der epischen Darstellung drängt zuweilen die Flamme der Melodie zurück. Der starke Effekt der Bühne ist keineswegs wesentliches Merkmal der Ballade. Daher es denn kommen mag, daß viele Hörer, die nur durch die Sinnlichkeit des Gesichtseindruckes ganz gefangen genommen werden, der lediglich im Reiche der Phantasie schaffenden Ballade hilflos gegenüberstehen. Das rein epische Element, wie es oft notgedrungen in der Ballade breiteren Raum einnimmt, ist der Entfaltung eines freien, schönen Gesanges oft ein Hindernis, an dem beispielsweise auch *Schuberts* Kunst zunichte geworden ist. Da fügt sich oftmals in der Musik ein Mosaik von Motiven aneinander, zusammengehalten durch den Kitt der Rezitative und Ritornelle, aber zum einheitlichen Bau will sich's nicht gestalten. Glücklich der, welcher festen Schrittes über solch episches Gestrüpp hinwegschreitet, in der Hand die blaue Blume der Melodie! *Löwe* hat es gekonnt! Aber auch wo feste Hand ein wohlgegliedertes, einheitlich wirkendes Gebäude aufführt, werden sich in der musikalischen Ballade die rein epischen Teile von den lyrisch oder dramatisch angehauchten abheben, deren frischer Luftzug die Flamme des Gesanges höher anfacht. Das verleiht dem Ganzen sogar Abwechslung, und die hilft die charakteristischen Gegensätze zwischen der Ballade einerseits, dem Liede und Drama andrerseits wahren, nur muß dem Tondichter der glückliche Wurf gelingen, alles zur höheren Einheit zu verschmelzen, wie das eben *Löwe* fertig gebracht hat.

Wie nun die zu Grunde liegende Dichtung der

musikalischen Ballade einen bestimmten Stempel, den Zug ins Ernste und Große, aufdrückt, so verleiht die einzelne Dichterindividualität der Komposition leicht ein spezifisches Aussehen. Nicht die schlechtesten sind die aus dem Volksmund genommenen Balladen. Den nordischen sind die düstersten Farben eigen; die Erzählungen von Edward und Oluf erfreuen sich vorzüglicher Vertonungen. Nicht alle neueren Balladendichter bieten der Komposition gleich günstige Vorwürfe. *Schillers* Darstellungsweise läßt das Ethische in den Vordergrund treten, und mit dem diesem Dichter eigenen Pathos erstrahlt hell über dem Stoff die Moral. *Th. A. Hoffmann* meint, Schiller sei fast zu volltönend, um abgesungen zu werden. Genau besehen ist aber diese Volltönigkeit nicht schöner sinnlicher Klang, wie er für die Musik nur förderlich sein könnte, sondern feierlicher Ausdruck höchster Ideale, ein strahlendes Kleid für die Abstraktionen des Geistes, deshalb der Erweckung musikalischen Gefühls eher hinderlich als förderlich. Das hat noch jeder Komponist empfunden, der kühn oder unbedacht die Hand nach Schiller ausgestreckt. Dem selbst etwas pathetisch angehauchten *Plüddemann* war Schiller ein erwünschter Gefährte. Bei *Goethe* schimmert mehr frohe Sinnlichkeit durch, und so muß beispielsweise sein Sänger im vornherein die Musik auf einen andern Ton stimmen als Schillers Taucher. Daher ist Goethe gern komponiert. *Bürger*, der ebenfalls von *Plüddemann* Verehrte, sonst aber wenig Beachtete, besitzt entschieden große Kraft des Ausdrucks, die einer musikalischen Vertonung wohl fähig ist, überschreitet aber mit seinem Stürmen für ein feines Gefühl manchmal die Grenze zwischen dem Er-

habenen und Lächerlichen. *Uhland* baut auf einem warmen musikalischen Grundton seine Gebilde auf, und so ist er der begnadete Dichter der musikalischen Ballade geworden. Neuzeitliche Dichter haben keineswegs den wahren Balladenton verlernt, und würden nur die Künstler mehr Geld besitzen und die modernen Dichter zugänglicher sein, so dürfte bald die Vertonung mancher neuen Ballade vom Geist unserer Zeit zeugen.

Bot die dichterische Grundlage genug Fingerzeige, um den Charakter der musikalischen Ballade im allgemeinen zu bestimmen, so gab's bezüglich der Form zunächst ein Tappen im Finstern. Von *G. Bachmann* (1763—1840), dessen Kompositionen gänzlich verschollen sind, behauptet *Tappert*, daß er zuerst die Ballade würdig dramatisch belebt in Tönen dargestellt habe, daß er einen Vergleich mit *Zumsteeg*, *Zelter* und *Schubert* nicht zu scheuen brauche, und daß die Charakteristik seiner Balladen gut sei. *André* der Vater war der erste, welcher Bürgers Leonore durchkomponierte. Wir betrachten *Zumsteeg* als den Vater der musikalischen Ballade, aber — »versunken und vergessen«! Nur noch im Lexikon ist er zu finden, und als neuerdings der Verlag Dreililien in Berlin den alten Balladenkomponisten wieder vor dem deutschen Publikum auferstehen ließ, veranstaltete er eine Ausgabe von 22 — Liedern. Einzig die Ballade Die Büßende konnte ich erhalten. Des Grafen Stolberg Gedicht scheint uns heutzutage als Grundlage einer Komposition einfach undenkbar: ein moderduftiger Stoff mit etlicher Biedermeiermoral, dazu unendlich lang. Anfang und Schluß reichen sich musikalisch die Hand; im übrigen geht's aber mit dem Text durch Dick und Dünn, ohne irgend

welche einigende Anhaltspunkte in der Form. Die Komposition ist übrigens für ihre Zeit weit in charakteristischer Behandlung des Textes. Berühmt waren seinerzeit die Balladen Leonore und Die Pfarrerstochter von Taubenhayn. *Bernsdorfs* Lexikon bezeichnet bereits 1861 den ganzen musikalischen Formalismus in *Zumsteegs* Balladen als heutzutage veraltet und verblaßt, obwohl sich in ihnen viel Treffliches in der Charakteristik und Gesundes in der Empfindung finde. Es findet sich also bei *Zumsteeg* bereits die durchkomponierte Ballade in der Weise, daß einzelne Liedsätzchen aneinandergereiht sind. Wer sich für eine Zusammenstellung älterer, nunmehr freilich längst verschollener Balladen interessiert, lese *Spittas* Aufsatz über die Ballade in der Sammlung »Aufsätze zur Musik«. Diese und die vorliegende Arbeit berühren sich naturgemäß in etlichen Punkten, gehen aber doch im ganzen verschiedene Wege.

Der fruchtbarste deutsche Liedersänger, *Franz Schubert*, der sich von fast jedem Gedichte zum Schaffen anregen lassen konnte, ist naturgemäß auch der Ballade nicht fremd geblieben. Abgesehen von Gebilden, die sich als dramatische Scenen in der Form der Ballade nähern (Antigone und Ödipus, Hektors Abschied) und Gesängen aus dem Norden, die ihres düsteren Inhaltes halber der Ballade nahestehen, hat *Schubert* auch wirkliche Balladen komponiert: Erlkönig, Der Sänger, Das Fräulein sieht vom hohen Turm, Lodas Gespenst, Das Mädchen von Inistore, Der Tod Oskars, Der Schäfer und der Reiter.

Die Muse schien den größten Liedersänger eigentlich zum Balladenkomponisten bestimmt zu haben, denn *Schubert* hat mit seiner ersten ver-

öffentlichten Komposition, dem Erlkönig, vollständig den Balladenton getroffen. Aber »es war ein Traum«, denn die Geschlossenheit der Form und selbst das Dramatische im Ausdruck des Erlkönigs hat sich der Komponist in späteren Jahren bei anderen Balladen nicht zu wahren gewußt. Der Tondichter sucht das Wesen der Ballade bei seinen späteren Werken mehr in Äußerlichkeiten: in vielfachem Rezitativ und in einem sehr genauen Eingehen auf die Einzelheiten des Textes, das zur Zerpflückung der Form, zu großen, unübersichtlichen Scenen führt. Mit ziemlicher Regelmäßigkeit wechselt ein Rezitativ und ein nicht zu langes Arioso. Zu einer großen Steigerung kommt es nicht, und da auch die Texte — meist altnordische Stoffe in jenem sonderbaren Deutsch, mit dem man seinerzeit Ossians Geist feierte — unserem heutigen Empfinden kaum zusagen, dürften *Schuberts* Balladen nur von ganz vorzüglichen Sängern wieder zu erwecken sein. Was der Balladenkomponist aus *Schuberts* Vorbild lernen kann, ist die Anwendung des Rezitativs und die Einsicht, daß selbst die weichere Melodie des Liedersängers nicht immer dem an sich herberen Wesen der Ballade widerspricht.

Mustergültige Formen im Bereich der Ballade hat uns erst *Löwe* geschenkt, indem er die freilich von *André* und *Zumsteeg* schon vorgeahnten Formen je nach Bedürfnis anwandte, zu wirklich einheitlichen Schöpfungen ausbildete und diese Formen mit einer musikalischen Sprache erfüllte, die einen neuen, echten Balladenstil bedeutete. Unendlichen musikalischen Reichtum goß der Meister vielfach in die schlichte Form des Liedes. Aber die immer sich wiederholende Strophe konnte

ihm nicht genügen; das Prinzip der Variation half ihm für seinen Inhalt die entsprechende Form bilden. So wurde unter Beibehaltung der Grundmelodie jede neue Strophe durch kleine geistreiche Änderungen dem Inhalt des Gedichtes angepaßt. In dieser Art schuf der Meister eine Reihe seiner schönsten Gesänge. Überall ist auch *Löwe* nicht mit dem anspruchslosen Strophenlied ausgekommen; der Reichtum mancher Texte hat die knappe Form gesprengt, und unter *Löwes* Händen entstanden große, durchkomponierte Scenen, deren meisterhaften Typus wir in Archibald Douglas bewundern. Aber selbst in diesen größeren Gebäuden ist der Künstler bemüht, die Einheitlichkeit durch möglichst langes Festhalten einer Melodie zu wahren. Führt aber die Handlung zu neuen Personen und Gegenden, so schmiegt sich die Musik diesem Wechsel durch neue Melodien, andere Tonarten und Tempi an. Eingeschobene kleinere Sätze erzählenden Charakters — Episoden — heben sich von den übrigen Teilen des Gedichtes ab, und doch fehlt nirgends Fluß und Einheitlichkeit. So ist die durch *Löwe* wohl endgültig festgestellte Form der Ballade jener durchkomponierte Satz, welcher bei aller klaren und gegensätzlichen Gliederung als ein einheitlich verschmolzenes Ganzes erscheint, der einerseits seine formale Gestaltung dem tiefsten Eindringen in den Text verdankt und der doch andrerseits die rein musikalischen Gesichtspunkte der tonalen und motivischen Einheitlichkeit, der Steigerung und des Gegensatzes nicht aus den Augen verliert. Immerhin ist diese Form eine freie, nicht konventionell festgelegte, wie Menuett, Hauptform usw. und mußte gerade deshalb dem modernen Geiste mit seiner freiheitlichen Entwicklung auf dem Gebiet

der sinfonischen Dichtung sympathisch erscheinen. Wie man noch 1835 über die Balladenform gedacht, darüber höre man die Encyklopädie von Schilling: Die Ballade »muß wie alle Vokalmusik dem Gedichte vollkommen angemessen sein, diejenigen Komponisten aber, welche dies so verstanden, als wenn allen und jeden Stanzen, wenigstens den meisten, eine besondere Musik untergelegt werden müsse, sind vorzüglich schuld daran, daß wir die Ballade nun fast zur Seite gelegt haben.«

Die von *Löwe* in der Hauptsache festgestellte Form wurde von *Plüddemann*, dem »Dritten im Bunde«, nicht wesentlich geändert oder vervollkommnet. *Plüddemann*, von manchen begeisterten Verehrern *Löwe* gleichgestellt, hat genau gewußt und ausgesprochen, daß *Löwes* eigenstes Wesen, seine Formvollendung und Melodienfülle, seine aus der Klassizität herausgewachsene und doch wieder so glücklich von romantischem Geist durchdrungene Art des Komponierens in dieser Weise nicht wiederkommen konnte. Die beiden Musiker sind vielmehr in mancher Hinsicht einander entgegengesetzte Pole, *Löwe* nach dem sangesfroheren Süden, *Plüddemann* nach dem strengeren Norden zeigend, *Löwe* am freiquellenden Gesang wie ein Naturkind sich erfreuend, *Plüddemann* dem herberen rezitativischen Arioso Wagners den Vorzug gebend — beide aber einander nicht unwert. *Plüddemann* hat als Kind seiner Zeit Wagners Ideen nicht widerstreben können; das Vorbild des Meisters hat bei ihm große Kraft des rezitativischen Gesanges und damit zusammenhängend vorzügliche Deklamation gezeitigt; aber wo die eine Wagschale steigt, sinkt die andere: *Löwes* Melodienfülle und seine Meisterschaft in der tonmalenden Begleitung hat *Plüddemann* nicht er-

reicht. In der Form aber ist dieses Künstlers Streben von Anfang an offenbar darauf gerichtet, auch Balladen von bisher zu groß befundenem Umfang musikalisch zu bezwingen. Der Kampf gegen die Riesen war teilweise von sichtlichem Erfolg — andrerseits, wie im »Taucher«, doch kein offenkundiger Sieg. Wo aber wie im Wilden Jäger ein völliges Gelingen zu verzeichnen ist, beruht es auf einer klaren, Gegensätze heraushebenden Gliederung des Gedichtes, sowie in einer bewußten Anwendung des Leitmotivs, womit *Plüddemann* wiederum die Ballade dem modernen Musikdrama nähert. So bestehen die Verdienste *Plüddemanns* in formaler Beziehung darin, dem ausdrucksvollen Rezitativ (rezitativisches Arioso) gemäß dem epischen Grundcharakter der Ballade zu größerer Geltung verholfen, Balladen großen Umfangs komponiert und das Leitmotiv auch in der Ballade zu bewußter und konsequenter Anwendung gebracht zu haben.

Mit der Form allein ist das Wesen der Ballade so wenig erschöpft, als man z. B. ein Tonstück in der bekannten dreiteiligen Form unter allen Umständen ein Menuett nennen kann. Das Wesen der Ballade liegt vielmehr im Stil, in der Melodiebildung. Auch hier gibt die Entwicklung der ganzen Gattung uns Fingerzeige. Das Eingehen auf alle Einzelheiten der bewegten Handlung hat von Anfang an einen eigenen Balladenstil geschaffen, der am klarsten wird durch Feststellung der Unterschiede zwischen Ballade und Lied. Die Innerlichkeit des Gefühls, das Verweilen in einer Stimmung, wie es sich im Lied ausspricht, ließ freiquellende, tief lyrische, im ununterbrochenen

Fluß hinströmende Melodik hervorsprudeln, die gerne in vielfachen Wiederholungen die Stimmung festhielt. Die fortschreitende Handlung der Ballade, die großen Taten ihrer Erzählung, die jäh sich zuspitzenden Ereignisse drängten zu einer mehr gegliederten Melodie, die sich nicht durchweg an Wiederholungen genügen ließ, zu einer ruhigen, nicht immer auf den Schwingen des Gefühls emporschwebenden Melodie, die allerdings zeitweise viel rascher als im Lied zu dramatischer Höhe ansteigen kann. Teilweise kann sich die Balladenmelodie nicht von einer gewissen Sprödigkeit frei machen, die von den Sängern des Konzertsaales gefürchtet ist, weil dem Publikum zumeist nur das Sinnenfällige zusagt.

Nicht ohne Einfluß auf diese gemessene Ruhe der Balladenmelodie ist ohne Zweifel das Versmaß der meisten Dichtungen geblieben: leidenschaftslos dahin fließende epische Strophen, vielfach vierfüßige Zeilen. Mit ganz kurzen Versen weiß der oft pathetische Inhalt der Ballade nicht leicht auszukommen. Der größere Schwung der musikalischen Linie, wie er durch die längeren Verszeilen bedingt ist, muß von vornherein den Ton der Ballade dem Ernsteren, Feierlicheren zuneigen.

Auch die Äußerlichkeiten der Handlung waren nicht belanglos für den Balladenstil. Wo die Epik zum trocken spröden Erzählerton herabsinkt, verliert sie die Zauberformel, mit der sie musikalische Schätze heben könnte, und weil der lyrische Untergrund fehlt, der den Tondichter zum Schaffen begeistert, muß letzterer manchmal den Verstand auf die Suche schicken, um Anknüpfungspunkte zu finden. Wenn der Erzähler nicht eine echte Frühlingsstimmung zu erwecken vermag, so redet

er wohl vorübergehend, ungewollt vom Schwalbengezwitscher — und der Komponist ergreift's mit sicherem Blick und läßt in seiner Musik lustig die Schwalben zwitschern. So entstand die Tonmalerei. Das Lied bedarf ihrer nicht, hier ist alles Stimmung, voll aus dem Inneren quellend. Um so mehr hat sich die Ballade der Tonmalerei bemächtigt, um die Oasen der trockenen Erzählung mit freilich oft nur künstlichen Märchenblumen zu beleben. Schon bei dem alten *Zumsteeg* finden wir diese Malerei. Vollständig für die Ballade dienstbar gemacht hat sie erst *Löwe*. So wie er hat keiner den Klängen der Natur gelauscht, wie er sie keiner an die Saiten des Klaviers zu bannen gewußt. Ob er das Säuseln des Windes, das Klagen der Memnonssäule, das Klingen der Glöckchen schildert, überall bleibt er gleich charakteristisch. Darin übertrifft er wohl selbst noch Schubert, den im Melodienreichtum ihm sonst so verwandten Sänger.

Auch das Leitmotiv ist ein Stück Tonmalerei; es will das Charakteristische einer Begebenheit, einer Person, einer Idee in Klängen festhalten und durch stete Wiederkehr am geeigneten Ort eine Stütze für das musikalische Gebäude bilden. Die Ballade ist im ganzen für die Verwendung des Leitmotivs ebenso günstig wie das Drama, und es hat keineswegs Wagners theoretischen und praktischen Vorbildes bedurft, um etwas dem Leitmotiv Ähnliches in der Ballade entstehen zu lassen. Allerdings ist erst seit Wagner, hauptsächlich durch *Plüddemann*, das Leitmotiv für die Ballade in größerem Umfange ausgebeutet worden, und eine moderne Ballade von einigem Umfang wird sich kaum des Leitmotivs begeben. Aus grauem Altertum

hat die Ballade ein Ausdrucksmittel herüber gerettet, das — der Idee des Leitmotivs vollständig entsprechend — trefflich befähigt ist, der wechselvollen und länger andauernden Ballade die musikalische Einheit zu sichern: es ist der Kehrreim. Wie eindringlich wirkt doch dies Kunstmittel in *Löwes* Ballade Der gefangene Admiral! Wie das Leitmotiv im kleinen, gewissermaßen als musikalischer Keim, immer wieder erscheint, so faßt oftmals der Kehrreim den Grundgedanken der Ballade in einem etwas größeren Gebilde, einem sprachlichen und musikalischen Satze zusammen, der in mehr mechanischer Weise am Ende der Strophe eindringlichst wiederkehrt. Eine Untersuchung des Kehrreims nach seiner sprachlichen und inhaltlichen Seite wäre sehr interessant, würde aber kaum in Bezug aufs Musikalische zu besonderen Ergebnissen führen. Jedenfalls wird ein vorhandener Kehrreim zugleich eine musikalische Steigerung bedeuten, entweder den Übergang vom mehr rezitierenden in den ariosen Gesang oder, wenn der Ballade schon von Anfang an mehr Kantilene eigen, ein Erheben zu höchster musikalischer Kraft. Dagegen ist die ursprüngliche Bedeutung des Kehrreims, die Wiederholung eines gleichbleibenden Gedankens vom ganzen Chor, in der Soloballade völlig verloren gegangen und nur in ganz vereinzelten Werken dieser Gattung, z. B. in Schumanns Roter Hanne, noch erhalten.

Soweit die Melodie; hat die Ballade noch andere musikalische Eigentümlichkeiten?

Die moderne Entwicklung der Musik wie der Malerei hat sich — bei ausgesprochener Vernachlässigung abgeschlossener Formen — in reicher

Entfaltung äußerer Mittel kundgetan: Die Harmonien sind bis zu unerhörten Mißklängen fortgeführt, die Instrumente zu raffinierten Zusammenklängen verwendet worden. Demgemäß mögen auch moderne Balladen eine reichere Harmonisierung zeigen. Im Wesen der Ballade ist dies nicht unbedingt begründet; die Mittel der Melodiebildung sind meist zur Charakterisierung hinreichend, wie *Löwe* schlagend dargetan hat. Im allgemeinen steht dem so ernsten, selbst tragischen Charakter der Volksballade jenes Moll so gut, das *Riehl* ein hartes, männliches nennt, grundverschieden von dem so sehnsüchtig weichen Mollgesange der slavischen Volkslieder. Dieses Moll vermag freilich Edelsteinen verschiedenster Farbe eine wirksame Fassung zu geben; Verzagtheit und männlicher Trotz spiegeln sich in diesem Moll, und selbst der Ausdruck graziöser Heiterkeit ist ihm nicht verwehrt. Unsere Komponisten haben aber keineswegs die Verwendung des Moll zu einem Charakteristikum der Ballade gemacht. Aus dem epischen, zur Tonmalerei drängenden Grundzug der Ballade möchte es eher zu erklären sein, wenn sich der Komponist instrumentaler Symbolik bedient und die Zeichnung der Ballade mit der Farbe klanglicher Wirkungen belebt. So haben denn auch einige neuere Tonsetzer Balladen mit Orchester geschrieben, und auch die *Plüddemann*schen Kompositionen waren meist so gedacht. Nun stellen sich der Ausführung solcher Werke zur Zeit bedeutende Schwierigkeiten entgegen; die Konzertorchester sind wenig auf ein verständnisvolles Begleiten, besonders des Rezitativs, eingerichtet, und der Sänger kommt ohne den schwerfälligen und kostspieligen Apparat des Orchesters leichter durch die Welt. Zudem ge-

nügt's den meisten Sängern, wenn sie ihre Stimme hören lassen können, — und dazu langt ja auch die Begleitung eines Klaviers.

Was nun das Verhältnis der Ballade zum musikalischen Drama betrifft, so kann man sagen, daß in der Ballade zwar zweifelsohne dramatisches Leben pulsiert, daß sie sich aber trotzdem nicht zu der selbständigen Charakteristik und den schroffen Gegensätzen der Bühnenmusik hinreißen lassen darf. Nicht die scharfe Zeichnung der Einzelcharaktere, wie sie etwa *Mozart* so unübertrefflich in seiner Zauberflöte gegeben, ist Sache der Ballade; vielmehr muß stets der epische Grundton bei allen Gegensätzen im einzelnen die musikalische Einheit herstellen. Und darin hat z. B. *Spitta* recht, daß bei aller Eindringlichkeit und Deutlichkeit, mit welcher die Tonbilder und die Situationsmalerei in *Löwes* Balladen zur Geltung kommen, doch alles der Grundempfindung des Ganzen untergeordnet ist. Daher bei aller sonstigen Verwandtschaft in *Webers* Situationsmalerei keckere Striche und leuchtendere Farben zu finden seien als in der *Löwe*schen.

Spät haben die Komponisten den Weg zur Ballade gefunden; dafür konnten sie sich die Erfahrungen der Musikgeschichte zu nutze machen und manche Irrwege vermeiden. Daß man aber im Publikum über den Balladenstil so wenig im klaren ist, und daß unsere Ästhetiker etwas scheu an der Blume vorübergehen, die nach ihrem *Linné*schen System ein »Kreuz«-Blütler zu sein scheint, darüber darf man sich fast wundern. Nach den obigen Darlegungen darf man den Begriff Ballade so fassen: Die Ballade ist eine musikalische Komposition für eine Singstimme mit Begleitung hauptsächlich des Klaviers oder auch des Orchesters,

deren stofflicher Untergrund eine dichterische Ballade oder Romanze ist. Die nicht feststehende Form wächst aus dem Bau der Dichtung heraus und schwankt zwischen variierter Strophenform, durchkomponiertem Lied und dramatischer Scene mit deutlicher Beziehung darauf, ob lyrische Grundstimmung, epische Detailschilderung oder dramatische Bewegung überwiegen. Entsprechend der Hoheit des Stoffes, die im ganzen der Balladendichtung den Stempel aufdrückt, liebt die Balladenkomposition ernste, edle Melodien von gemessener Bewegung; Ausnahmen gibt's hier wie überall. Gemäß dem Wesen der Dichtungsart zeigt auch die Musik der Ballade deutlich epische, lyrische und dramatische Momente in der Weise, daß die Ruhe der Epik der hervorstechende, zusammenhaltende Grundton ist, dem das Lyrische immer wieder wärmere Färbung leiht, während das Dramatische in dichterischen und musikalischen Höhepunkten zum Durchbruch kommt. Dem Epischen dient das Rezitativ und die Sprachmelodie, dem Lyrischen die eingewobene liedmäßige Melodie und die Tonmalerei, dem Dramatischen mehr das Leitmotiv; indes möchte letzterer Satz nur ganz allgemeine Geltung beanspruchen. Vom Lied unterscheidet sich die Ballade durch die reicher gegliederte Form, während ihr dagegen die Einheitlichkeit und tiefe Empfindung der Liedmelodie mangelt. Vor dem Drama genießt die Ballade den Vorzug, die Hauptpunkte einer Handlung in schlagender Kürze darzustellen, während ihr andrerseits die Lebendigkeit und Sinnenfälligkeit des Dramas abgehen. So steht die Ballade zwischen Lied und Drama, mit beiden, wie *Plüddemann* hübsch sagt, ein großes Crescendo bildend.

Aus dem Wesen der Ballade ergeben sich auch die Anforderungen, die sie an den Sänger stellt. Sie sind keine geringen; der Vortrag der Ballade verlangt neben dem fühlenden einen denkenden Künstler, neben dem lyrisch empfindenden einen Sänger mit dramatischem Darstellungsvermögen, einen universell gerichteten Geist. Die Kraft klarer plastischer Gliederung muß sich mit dem Vermögen einheitlicher Gestaltung paaren. Allzuleicht verlockt die große Ballade den Sänger zu einer Detailschilderung, die einer einheitlichen Wirkung gefährlich wird. Der dramatische Gehalt läßt den Darsteller oft allzu grelle Lichter aufsetzen und dadurch den epischen Grundcharakter der Ballade verwischen: Zwei Richtungen bekämpfen sich in Theorie und Praxis: Die eine, z. B. von *Wossidlo* vertretene, will durchaus den Vortrag der Ballade dramatisch gestalten, die andere erinnert sich des epischen Ursprungs dieser Form.

Löwe scheint als ausübender Künstler mehr den epischen Grundzug der Ballade betont zu haben, denn nach einem von *Plüddemann* mitgeteilten Ausspruch der Frau v. Bothwell, einer Tochter *Löwes*, soll der Komponist seine schaurig dramatische Ballade Edward fast lächelnd vorgetragen haben. Man wird nicht eine der beiden Vortragsarten geradewegs verwerfen wollen. Freilich sollte der Hörer dem Künstler genug Phantasie entgegen bringen, um die Traumwelt der Ballade zu verstehen und auch durch schlicht epischen Vortrag sich fortreißen zu lassen. Verwerflich ist's aber wohl nicht, wenn der Vortragende durch maßvolle Accente der Vorstellungskraft des Hörers zu Hilfe kommt. Der schauspielernde Sänger wird so wenig den Beifall Ernstgesinnter finden als der

mimende Rezitator, und doch werden leise Andeutungen nicht unwillkommen sein; nur mag der feine Künstler ganz starken theatralischen Wirkungen aus dem Wege gehen. Mich dünkt der Streit unnütz; eine starke Individualität, wie sie zu kongenialem Nachschaffen einer Ballade nötig ist, wird im Vortrag durch die eigene persönliche Auffassung hinreißen — und »der Lebende hat recht«.

Den Schwierigkeiten hinsichtlich einer einheitlichen künstlerischen Gestaltung gesellen sich noch andere technischer Art. Der dramatische Gehalt und die oft beträchtliche Länge der Ballade verlangen großen Umfang, bedeutende Stärke und Ausdauer der Stimme. In erster Beziehung sind die *Löwe*schen Balladen gefürchtet, in letzter stellen die *Plüddemann*schen große Anforderungen. Der epische Grundzug und das vielfach daraus erwachsende parlando verlangen große Deutlichkeit der Aussprache. Der Wechsel zwischen Rezitativ und ariosem Gesang, die oftmals wuchtigen Melodien beanspruchen einen Meister des freien Vortrags und doch wieder einen rhythmisch sicheren Sänger. Und doch legt das viele Rezitativ und parlando dem Sänger manche Opfer auf, der mit seinem bel canto zurückhalten muß, der die Schönheit seiner Stimme nicht zeigen kann, die doch das liebe Publikum bewundert. *Bulthaupt* hat darin nicht unrecht, daß mindestens die Hälfte *Löwe*scher Balladen noch stärker auf den Deklamator als auf den Sänger rechne.

Wer mag da gerne Balladen singen? Auch dem Begleiter bietet die Ballade besondere Aufgaben. Künstler, die wie *Löwe* in öffentlichen Konzerten ihre Gesangsvorträge selbst begleiten,

finden sich kaum mehr. Dieses Selbstbegleiten hat entschieden Vorteile, indem es dem Sänger zum Maßhalten zwingt und ihn hindert, den Affekt redend eingeführter Personen zu übertreiben. Die entgegenstehenden Nachteile sind doch aber zu groß, als daß sich diese Vortragsart allgemeine Geltung im Konzertsaal verschaffen könnte. Wer wollte dem mit dem schwierigen Gesangsstudium vollauf beschäftigten Künstler zumuten, daß er auch noch ein vorzüglicher Klavierspieler sei? Die Tätigkeit der Hände lenkt doch wohl auch zu sehr von richtiger Tonbildung und Atemführung ab, und so mag's denn im ganzen bei der modernen Einrichtung der Arbeitsteilung verbleiben. Die größere Selbständigkeit der Begleitung — gegenüber dem Liede, das unsere Eltern noch gerne zur Guitarre sangen — verlangt einen sehr feinfühligen Musiker, der beides gleich gut kann: gegenüber dem Sänger bescheiden zurücktreten, in Solostellen aber die Schätze aus dem musikalischen Untergrund zu heben.

Im Publikum ist der Barometer der Zuneigung für die Ballade wiederholt gestiegen und gefallen. Als *Löwe* seine Werke eigenhändig und eigenmündig vortrug, war des Beifalls kein Ende, seine Reisen waren Triumphzüge; aber der Mann starb fast vergessen, und sein Herz ließ er in seiner geliebten Orgel beisetzen. Es muß stark gewesen sein, dies Herz, denn es trieb die frischen, belebenden Wogen seines Empfindens nochmals hinaus durchs ganze deutsche Volk, und wo wäre heute ein Name populärer als der *Löwes?* Gegen diesen zweiten Siegeslauf des genialen Balladenkomponisten konnte der jüngere *Plüddemann* nicht ganz aufkommen. Nachdem mehrere treffliche Sänger sich seiner angenommen hatten, so z. B. *Paul Bulfs*, ist

das Interesse für ihn anscheinend etwas erlahmt. Immerhin ist's nicht ganz so schlimm, als *Plüddemann* im Anfang klagte: Balladen mag man von einem guten Sänger heutzutage immer hören, und — Allah ist groß, und unser Publikum ist gutmütig genug, um sich hie und da auch ein wenig erziehen zu lassen. Möchten also auch die Sänger das Ihrige tun und nicht immer wieder bloß auf den alten Liederschwingen zur Höhe ihres Ruhmes emporsteigen; warum wollen sie immer wieder der Nachtigall gleichen, von der Goethe singt: »Was Neues hat sie nicht gelernt?« Würden die Sänger dem Publikum einmal neue Balladen mustergültig vorführen, so wäre damit ein gut Stück gewonnen, freilich noch nicht alles. Die Ballade gehört nicht allein in den Konzertsaal. Sie will erst in der Stille des Hauses recht zum Herzen sprechen. *Plüddemann*sche Balladen z. B. bedürfen eines solchen ruhigen Versenkens, eines geduldigen Entkernens, das durch die oft etwas harte Schale zu dem trefflichen Inhalt durchdringt.

* * *

Nach diesen Betrachtungen über Wesen und Ausführung der Ballade mag den Schöpfern der Gattung und ihren Werken ein bescheidenes Plätzchen gewidmet sein.

Löwe ist an einem Sonntag geboren, und das Glück des Sonntagskindes ist dem Künstler seiner Lebtage treu geblieben. Eine unerschöpfliche Fülle von Melodien hatte die gute Fee ihm in die Wiege gelegt; mit sicherer Hand meisterte er die Klänge zu Gebilden höchst charakteristischer Art, mit spielender Leichtigkeit schuf er dem Text die zusagendste musikalische Form. Bei alledem blieb

dem Komponisten eine unermüdliche Schaffenskraft treu bis ins Alter. Man kann von *Löwe* sagen, daß er »im kleinsten Punkte die höchste Kraft gesammelt« habe, denn für die Musikgeschichte wird er stets nur der Schöpfer der Ballade sein, allerdings ein kaum mehr zu überbietender Gipfelpunkt, selbst wenn die Zukunft noch einzelne Weiterungen in formaler und inhaltlicher Beziehung bringen sollte. *Löwe* ist der erste, welcher Stil und Form der Ballade mit glücklicher Hand für lange festgestellt hat. In kurzer Wiederholung des eben Gesagten sei nochmals erwähnt, daß der formale Aufbau seiner Balladen vielfach von der Strophenform ausging und nur in kleinen Variationen der Melodie und Begleitung den charakteristischen Änderungen im Texte folgte. Diese Gesänge sind also weniger durch die Form, als durch den meist ins Ernste und Heroische gehenden Stil als Balladen gekennzeichnet. Übrigens hat *Löwe* gerade in solchen einfachen Formen mit seine glücklichsten Wirkungen erzielt. Wem wäre nicht sein herrlicher Edelfalk bekannt, nicht sein nun schon etwas ausgesungener Heinrich der Vogler? Auch der Wirtin Töchterlein ist auf die Wiederkehr der ersten Strophe gegründet. Die Ballade, Der gefangene Admiral, wahrt, abgesehen von der mehrfachen Verwendung der gleichen Melodie, die Einheit durch den Kehrreim. Möglichste Verwendung der gleichen Strophe, aber mit dazwischen eingeschobenen andern Melodien finden sich z. B. in Harald; der Held und seine Mannen werden in den verschiedenen Stadien mit dem gleichen kriegerischen, nach Bedarf veränderten Motiv gekennzeichnet, während bei Erscheinen der Elfen eine leichtbewegliche Klavierfigur die Oberhand gewinnt.

Auch die Dreiteiligkeit der Liedform, allerdings einer sehr verbreiterten, scheint durch manche Balladen; anzuführen ist Das Erkennen, dessen Mittelsatz mit seinen hellen Klängen sich von Anfang und Ende abhebt. Überhaupt muß, wie ja sonst in aller Musik, vielfach das Zurückfließen des Schlusses in den Anfang die musikalische Einheit herstellen helfen. So wiederholt sich im Hochzeitlied nach einem langen tonmalenden zweiten Satze die Anfangsstrophe am Schluß. Der Blumen Rache und Mummelsee sind ebenfalls auf diese Dreiteiligkeit gegründet. Der getreue Eckart bildet die Melodie aus zwei Sätzen, beide aus je drei gleichen Strophen bestehend. Die formale Gliederung wird durch *Löwes* Neigung zur Tonmalerei und zum Eingehen auf die Einzelheiten des Textes zuweilen unterstützt, wie in der Blumen Rache. Das Prinzip charakterisierender Musik verführt aber *Löwe* nicht zu einem planlosen Durcheinander, wie es sich oft in neueren programmatischen Werken findet, sondern die Form ist, bei aller Bemühung nach charakteristischem Ausdruck des Textes, durchaus von musikalischen Gesichtspunkten bestimmt. Die gestaltende Hand des Meisters wählt mit Vorsicht, um Gegensätze, Steigerungen, Ausklingen, Einheitlichkeit in Melodie, Harmonie und Rhythmus zu ihrem Recht kommen zu lassen. Bei *Löwe* finden sich auch Spuren einer gelegentlichen und ungesuchten Verwendung des Leitmotivs, allerdings nicht als Ausfluß einer bewußten, wenigstens nicht einer ausgesprochenen Theorie. In Tom der Reimer mag das Glöckchenläuten als etwas Ähnliches aufgefaßt werden, ebenso in Archibald Douglas die Melodie aus dem Moderato flebile (»Denk nicht an den alten Douglasneid«).

Immer interessant, meist entzückend reizvoll sind *Löwes* Klavierbegleitungen. Dieses Geschick der Tonmalerei stellt *Löwe* neben *Händel*, *Haydn* und *Weber*. Das Herausholen der begleitenden Nebenumstände und ihr Widerspiegeln in der Musik ist bei *Löwe* bewußtes Prinzip. Kaum ein Lied ist's, in dem wir uns nicht geistreicher Wendungen freuten; die meisten Balladen sind geradezu vom Anfang bis zum Ende Tonmalereien. Und wie sicher, oft mit ganz wenig Strichen, weiß *Löwe* das Charakteristische zu treffen! Es dünkt uns alles so selbstverständlich, als ob wir's selbst so machen müßten. Hervorragende Kabinettsstücke solcher Tonmalerei sind Erlkönig, Harald.

Die Melodie quillt *Löwe* immer leicht und mühelos aus der Brust; vielfach streifte sie ein Hauch »aus des Südens heißen Zonen«, wie es in *Löwes* schönstem Liede Spirito santo heißt. Solche von warmer Glut, von edler Sinnlichkeit durchtränkte Melodien finden sich z. B. in Hueska.

Natürlich fehlen auch nicht kraftvolle, ritterlich stolz dahinschreitende oder dämonisch vorwärts drängende Melodien, wie sie so gerne als wesentliche Bestandteile der Balladen, besonders der nordisch ernsten, erwachsen; von ersterer Art sind Harald und der Edelfalk, von letzterer Erlkönig, besonders aber Edward. Beispiele lassen sich reichlich finden. Eine ganz besondere Liebe hat der Komponist dem Weben der Elementargeister, wie es die deutschen Romantiker so gern geschildert, entgegengebracht. Als Beispiele seien angeführt die Heinzelmännchen, Erlkönig, der Mummelsee.

Was dem Balladenkomponisten *Löwe* die Sympathien der weitesten Kreise gesichert hat, das ist

vor allem entschieden die Unerschöpflichkeit und Verständlichkeit seiner Melodie.

Eine anders geartete Natur tritt uns in *Plüddemann* entgegen. Er, den eine kleine Gemeinde als den zweiten *Löwe* verehrt, unterscheidet sich doch von letzterem vielfach. Aus sehr strengen künstlerischen Anschauungen heraus sprach er ein bitteres Urteil über die leichtfertigen Tanzweisen der Wiener Musik und erkannte das ernste Wesen der Ballade als etwas speziell Deutsches. In formeller Beziehung charakterisiert sich *Plüddemann* zunächst durch seine Neigung zur Komposition sehr großer Balladen, wie etwa Schillers Taucher und Bürgers Wilder Jäger. Diese Werke neigen entschieden nach der dramatischen Seite, im Gegensatz zu *Löwes* mehr lyrisch angehauchten Gesängen. Nach *Plüddemann* ist ja auch die Ballade »ein Drama im Kleinen«. In seinen Großballaden zeigt *Plüddemann* große Einheitlichkeit der Form und des Stils, während die Mannigfaltigkeit weniger zu ihrem Rechte kommt als bei *Löwe*. Daß *Plüddemann* selbst Sänger war, ist der Deklamation und Sangbarkeit seiner Melodien sehr zu statten gekommen. Und doch ist die *Plüddemann*sche Melodie eine so wesentlich andere als die Melodie *Löwes*, der ja auch als ausübender Künstler sich hervorgetan. *Löwes* Melodie ist immer beweglich, zu süßer, wenn auch edler Sentimentalität neigend, *Plüddemanns* Melodie zeichnet sich mehr durch Kraft und Pathos aus; er »strebte immer nur nach gesanglicher und deklamatorischer Wirkung«. An Umfang und Stärke der Stimme stellt *Plüddemann* große Anforderungen. Ein Hauptgewicht legt er in bewußter Nachfolge Wagners auf eine ausdrucksvolle Deklamation, was eine viel reichere Verwendung von Rezitativ und Parlando

als bei *Löwe* zur Folge hat. Der Sänger hat also nicht immer Gelegenheit, seine Stimmittel glänzen zu lassen, um so mehr aber, musikalischen Verstand zu bezeigen, Grund genug, daß *Plüddemanns* Balladen für schwieriger und undankbarer gehalten werden als die Löweschen. Auf jeden Fall ist *Plüddemanns* Melodie eine keusche, da und dort sogar eine herbe, vielfach jedoch von großem Wohlklang. In seinen Männerchören ist sogar *Plüddemanns* Melodie und Harmonie meist von überraschender Einfachheit. Die kräftigen pathetischen Gesänge *Plüddemanns* sind für Bariton gedacht, während *Löwe* eher den leicht beweglichen Tenor beansprucht. Das viele Rezitativ macht *Plüddemanns* Gesänge in rhythmischer Beziehung etwas verwickelt. Auch *Plüddemann* hat sich mehrfach des Strophenliedes mit kleinen Varianten in den einzelnen Teilen bedient, welche Gesänge dann vielfach eine größere Eindringlichkeit der Melodie besitzen als seine Großballaden. Hierher sind zu rechnen der Sarg auf der Maaßinsel, Sankt Mariens Ritter, Ave Maria, Niels Finn. Wenn auch *Plüddemann* in seiner Harmonisierung etwas weiter geht als *Löwe*, so kann man ihn doch in dieser Beziehung nicht zu den Modernsten rechnen. Auch *Plüddemanns* Kompositionen fördern nicht die Meinung, daß besonders reiche Harmonien zum Wesen der Ballade gehörten. Was *Plüddemann* an eindringlicher Kraft der Melodien vor *Löwe* voraus hat, das entgeht ihm in der Kunst müheloser Tonmalerei, die uns bei *Löwe* anmutet. Natürlich fehlt auch dieses musikalische Ausdrucksmittel in *Plüddemanns* Balladen nicht, und es lassen sich, wie bei *Löwe*, fast in jeder Ballade Tonmalereien nachweisen. Man hört in Siegfried das Sprühen des Feuers, in der Einkehr das Flattern

der Vögel, im Taucher das Rauschen der Wogen. Möglich, daß die ursprüngliche, orchestral gedachte Begleitung manche dieser Tonmalereien eindringlicher machen würde als das Klavier, auf dem z. B. sonst wirksame Trompetenfanfaren kraftlos verhallen. Wie *Löwe* seinerzeit für das Verständnis der Balladen durch Vorlesen und Erklären der Texte sorgte, so griff *Plüddemann* zu dem noch dauerhafteren Mittel, seinen Liederheften ausführliche Erklärungen über das Wesen der Ballade und den Vortrag der einzelnen Nummern vorauszuschicken.

Plüddemanns Kompositionen konnten sich bislang nicht zu der Anerkennung durchringen, die sie wirklich verdienen. Bei ihrem Erscheinen hat ein Teil der Kritik sie mit Wärme begrüßt, etliche Sänger haben sich mit Aufopferung ihrer angenommen. Für die Masse gewöhnlicher Sänger aber und für ein vielfach verständnisloses Publikum sind *Plüddemanns* Sachen zu schwer. Sollen sie Aussicht auf Erfolg haben, so müßte ein liebevolles Versenken in der Stille des Hauses vorausgehen. Wer aber für sich selbst zu ernsterer Kunstübung fähig ist, dem mögen *Plüddemanns* Gesänge unbedingt empfohlen sein. Als solche, die auch im melodischen Reiz den nun schon einmal unserem Ohre so gewohnten *Löwe*schen gleichkommen, seien erwähnt Der alte Barbarossa, Siegfrieds Schwert, Graf Eberhards Weißdorn, Biterolfs Heimkehr, Die Taufe, Dr. M. Luther, Ritter Kurts Brautfahrt, Don Massias, Legende vom Ritter Thedel, Graf Richard Ohnefurcht, Niels Finn, Sankt Peter mit der Geis. Hervorragend musikalisch bezw. melodisch sind nach meinem Gefühl Frau Mette, Das Schloß im See, Sankt Mariens Ritter, Ave Maria. Von den Großballaden: Des Sängers Fluch, Der Taucher,

Der wilde Jäger dürfte besonders die letztere zunächst dem allgemeinen Verständnis offen stehen. Die meisten dieser Kompositionen würden es verdienen, neben den *Löwe*schen Balladen eine dauernde Stätte im Konzertsaal zu finden.

Von andern Komponisten hat sich *Schumann* auf dem Gebiete der Soloballade und hervorragend auf dem Gebiete der später zu besprechenden Chorballade versucht. Man kann nicht behaupten, daß *Schumann* auf die Entwicklung der Soloballade einen Einfluß gewonnen habe. Er wählt düstere Stoffe, behandelt sie mit offenbarer Bezugnahme auf die strophenmäßige Liedmelodie und vermeidet das Rezitativ ganz. Hierher zu rechnen sind etwa Die Löwenbraut, Die rote Hanne, Stirb, Lieb und Freud, Der Schatzgräber, Belsazar, Tragödie, Die wandelnde Glocke, Frühlingsfahrt, Die beiden Grenadiere, Blondels Lied. Die Konzertsänger haben sich nur die beiden letztgenannten angeeignet.

Schumann hat auch den Versuch gemacht, zu rezitierten Balladen eine begleitende Musik zu verwenden. Interessant, wie alles, was der originelle Tondichter geschaffen, werden diese Balladen dem Verehrer Schumannscher Muse nicht unbekannt bleiben dürfen, wenn sie auch wie vieles andere zur Genüge beweisen, daß das Melodram ein nicht lebensfähiger Zwitter ist. Die in den bekannteren Ausgaben nicht erhältlichen Werke sind bei Litolff (No. 1617) erschienen.

Mendelssohn und *Franz* waren zu sehr Lyriker, als daß sie das Gebiet der Ballade hätten bereichern können. Unter den Späteren hat sich *Brahms* mit besonderer Vorliebe dem ernsten Volkslied und der Ballade zugewandt. Er hat Edward und Walpurgisnacht für zwei Singstimmen komponiert; indes

vermag man kaum zu behaupten, daß *Brahms* auf die Weiterentwicklung des Balladenstils Einfluß zu gewinnen gesucht hätte.

Von neueren Komponisten hat *H. Sommer* bei Litolff zwei Hefte Balladen und Romanzen erscheinen lassen, die bis jetzt nicht weiter bekannt geworden sind, obwohl sie es reichlich verdienten. *Sommers* Kompositionen sind wohl neben den Werken *Plüddemanns* der einzige Versuch, eine größere Reihe von Balladen der Öffentlichkeit vorzulegen und verraten damit, wiewohl das nicht etwa in einer Vorrede ausgesprochen ist, deutlich die Absicht, das Gebiet der Ballade zu bereichern und ihren Stil womöglich weiterzuführen. In der Tat bedeuten *Sommers* Balladen gegenüber *Plüddemann* den Versuch eines Fortschritts, nämlich im Wagnerschen Geiste. Daß *Sommer* in Bezug auf Harmonik mit viel moderneren Mitteln arbeitet als *Plüddemann*, soll gar nicht einmal als das Wesentliche betrachtet werden. Übermäßige Dreiklänge; harmonische Gebilde, die aus Stimmenfortschiebungen entstanden sind; starke Modulationen spielen dabei eine Rolle. Mehr noch aber verrät den auf den Spuren Wagners Wandelnden das Verhältnis von Singstimme und Instrumentalmusik. Während bei *Plüddemann* immer noch in der Regel die Gesangsmelodie als Hauptsache erscheint, ist bei *Sommer* wenigstens in einzelnen Kompositionen (z. B. Wüstenklänge) geradezu wie bei Wagner die eigentliche ausgeführte Melodie im Instrumentalpart, während die Singstimme der Deklamation dient. Das zwingt natürlich den Komponisten, die Motive des Klaviers um so bedeutsamer zu gestalten, und wirklich sind auch die Motive der *Sommer*schen Balladen ganz aus der inneren und äußeren Situation herausgewachsen und

von großer Kraft des Ausdrucks. Selbstverständlich kann da nicht immer eine Melodie im Sinne der italienischen Schule entstehen. Es gehört schon eine sehr künstlerische Natur dazu, um auch mit den ausgesprochen modernsten Grundsätzen zuneigenden Balladen im Konzertsaal Erfolge zu erzielen. Melodie ist in *Sommers* Gesängen durchweg, nur ist vielleicht das an alte Gesänge gewöhnte Ohr nicht immer fähig, sie sogleich zu verstehen. Im Klavierpart tritt ja die Schönheit und Kraft der Motive klar zu Tage; um die melodische Linie der Singstimme klar übersehen zu können, möchte dem Sänger der Rat gegeben werden, das Tempo zunächst nicht zu langsam zu nehmen. Bezüglich der Gestaltung des Ganzen kann man nicht sagen, daß *Sommer* der alten Strophenform gänzlich untreu geworden sei; die einzelnen Versanfänge sind deutlich erkennbar, im übrigen ist freilich die Melodie so variiert, daß von einer Nachbildung der ersten Strophe keine Rede sein kann. Am freisten ist der Bau der Balladen Die Räuberbrüder und Wüstenklänge. Der großen, an die dramatische Scene erinnernden Ballade, wie *Plüddemann* sie pflegt, ist *Sommer* in seinem Op. 8 u. 11 nicht nachgegangen. An Sänger und Spieler stellen *Sommers* Balladen große Anforderungen, und da sie nicht darauf berechnet sind, den Sänger mit seiner Stimme, sondern nur mit seinem musikalischen Verständnis glänzen zu lassen, ist es durchaus erklärlich, daß sie bisher im Konzertsaal keine größere Verbreitung gefunden haben. Die eindringende Hingabe, welche sie erfordern, verweist diese Kompositionen mehr in die Hände jener echten Dilettanten, d. h. an gediegener Musik sich Erfreuenden und mit gediegenem musikalischen Können Aus-

gerüsteten, die den eigentümlichen Reiz einer die Singstimme tragenden, erläuternden und ergänzenden Begleitung zu schätzen wissen, die mit eigenem Verständnis den Wert eines Werkes nicht nach augenblicklichen Konzerterfolgen beurteilen. Trotzdem dürften sich auch zu gewöhnlichem Konzertgebrauche mindestens zwei Lieder eignen: Der Kühne (von *Eichendorff*), das mit seiner volkstümlicheren Melodie und seiner vollklingenden, auf den vierstimmigen Satz weiter Lage gegründeten Klavierbegleitung eine prächtige Wirkung erzielt — ferner Edward Gray, worin ebenfalls dem Sänger dankbare Aufgaben gestellt sind. Nur tüchtige Sänger mögen Die Räuberbrüder öffentlich vortragen, und zur vollendeten Wiedergabe der Wüstenklänge gehört höchste Meisterschaft, während die übrigen Gesänge minder schwer sind.

Alles in allem möchte *Sommer* als ein berufener Vertreter des Balladenstils gelten — haben doch schon seine Rattenfängerlieder vordeutend darauf hingewiesen; möchte er seine kleine Sammlung noch durch manches wertvolle Stück bereichern!

Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters sind aus weiter oben angeführten Gründen nicht häufig. Hier sind zu nennen:

Arensky Op. 58. Die Wölfe (Baß). *Pfitzner* Op. 12. Herr Oluf (Bariton).

Es ist außerordentlich schwer, sich über derartige Werke zu unterrichten, da sie fast nie im Konzertsal erscheinen, ein Hinweis auf alle Neuerscheinungen aber nicht gegeben werden und ein gegebener Hinweis vom Einzelnen aus pekuniären und zeitlichen Rücksichten auch nicht immer ausgenutzt werden kann.

Die Blume der Ballade erblühte zuerst im Gartenland des Sologesanges. Aber auch auf knorrigerem Stamm ist später manch schönes Reis erwachsen, und verschiedene Tondichter haben zu den wuchtigen Massen des Chores gegriffen, ohne indes die von *Löwe* gehandhabten Formen des Strophenliedes und durchkomponierten Liedes zu verlassen oder zu erweitern. Besonders die dunkleren Farben des Männerchores mußten der düsteren Stimmung mancher Balladen zusagen. So entstanden *Bruchs* ernster Normannenzug, den man im weiteren Sinn noch der Ballade zurechnen kann — *Rheinbergers* herrliches Tal des Espingo, geradezu eine Musterkomposition auf diesem Gebiete in ihrer vollendeten Vereinigung epischer, lyrischer und dramatischer Momente — hierher gehört auch die Vätergruft von *Cornelius*, in welcher die Uhlandschen Verse von einem Bariton, der ziemlich lange solo singt, vorgetragen werden, bis dann später ein gemischter Chor mit hinzugedichteten Worten einfällt; die Ballade ist eine feine Arbeit, aber doch wohl keine eigentliche Repertoirebereicherung, weil sie schwer zu singen ist. Eine neuere Komposition ist *Bergers* Totentanz für vierstimmigen gemischten Chor und großes Orchester. *Brahms* hat Uhlands Dichtung »Die Nonne« für gemischten Frauenchor verwertet.

Als weitere Werke führe ich an, ohne indessen auf eine Würdigung im einzelnen eingehen oder eine Garantie auch nur für eine annähernde Vollständigkeit übernehmen zu können:

Grieg, Landerkennung. *Rheinberger*, Das Schloß am Meer. Wittekind. *Gernsheim*, Das Grab im Busento (Männerchor und Orchester). *Köllner*, Kaiser Rotbarts Testament (Männerchor und Orchester). *Krug*, Herr Olaf

(Männerchor und Orchester). *Sturm*, Der letzte Skalde (Männerchor und Orchester). *Rheinberger*, Die Rosen von Hildesheim (Männerchor und Blechorchester). *Neſsler*, Das Grab im Busento (Männerchor und Orchester. *Hiller*, Schön Hedwig (Gem. Chor und Klavier). Walther von Birbach (Gem. Chor und Klavier). *Rheinberger*, Mummelsee. Harald. *Reiter*, Wie die Sage geht.

Dramatisch veranlagte Geister mußten in bedeutenden Balladen zu viele lyrische und dramatische Keime finden, um alle musikalischen Gedanken in der beengenden Form des Sologesanges unterzubringen. Man wollte in den Zaubergärten der eigenen musikalischen Ideen ungehemmt schweifen, am Wechsel berückender Melodien sich berauschen. So ließ man den zusammengepreßten Inhalt der Balladen seine Fesseln sprengen und in behaglicher Breite dahinfließen. Man zog die Ballade auseinander und ließ Chöre und Soli, Episches, Lyrisches und Dramatisches, Gesang und malende Orchestermusik miteinander wetteifernd an einem Bilde malen, das man freilich im letzten Grunde eher eine verkleinerte Kopie eines Oratoriums als eine Ballade nennen muß. Gegen diese sogenannte Chorballade eifert *Plüddemann* aus inneren Gründen, weil sie eben das Plastische und Einheitliche der Ballade zerstört. Immerhin: die Chorballade hat ihre Wirkungsfähigkeit erwiesen, und »was da lebt, hat sein Recht«, ungeachtet aller theoretischen Sturmböcke.

Das ausgesprochene Muster einer Chorballade ist Erlkönigs Tochter von *Gade*. Hier ist das bekannte nordische Volkslied Elvershöh als Prolog benutzt, die letzte Strophe der Dichtung dient als Epilog. Zwischen diese beiden ruhig erzählenden Teile schiebt sich nun das zu einer dramatischen Scene bearbeitete Gedicht in Sologesängen, Chor-

sätzen und instrumentalen Zwischenspielen. Eine besondere Vorliebe hat *Schumann* dieser Chorballade zugewandt; von seinen Kompositionen sind zu nennen: Der Königssohn, Die Balladen vom Pagen und der Königstochter, Das Glück von Edenhall, Des Sängers Fluch. Den beiden letzten Texten wurden verschiedene Zweiglein aufgepfropft, auf deren jedem man eine besondere Nachtigall singen lassen konnte. So ist insbesondere des Sängers Fluch durch ganze hinzugedichtete Scenen erweitert worden. Schön Ellen von *Bruch* ist eine ausgesprochene Ballade von ziemlichem Umfang. Dagegen möchte ich Mendelssohns Walpurgisnacht, obwohl als Ballade bezeichnet, nicht als solche gelten lassen.

Von neueren Komponisten hat *Arensky* den Taucher von Schiller für Solo, Chor und Orchester komponiert.

Auch hier kann ich zwar weitere Werke verzeichnen, auf Einzelheiten aber nicht eingehen. Wahrscheinlich ist mir manches entgangen, was in den Katalogen nicht direkt als Ballade bezeichnet ist. Selbst für den Fleißigsten aber ist es ganz unmöglich, alle Werke auch nur eines ganz speziellen Gebietes kennen zu lernen, zumal wenn sie noch nicht durch wiederholtes Erscheinen im Konzertsaal die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gezogen haben.

A. Becker, Die Wallfahrt nach Kevelaar (Soli, Chor und Orchester). *J. M. Beer*, Der wilde Jäger (Soli und Orchester). *C. Hirsch*, Fahr wohl (Ballade mit Sopran- und Tenorsolo, Chor und Orchester). *F. Hummel*, Jung Olaf (Ballade mit Soli, Chor und Orchester). *Humperdinck*, Das Glück von Edenhall (Chor und Orchester). Die Wallfahrt nach Kevelaar (Soli, Chor und Orchester).

Krug-Waldsee, Harald (Bariton, Chor und Orchester). Der Geiger zu Gmund (Tenor, Chor und Orchester). *Podbertsky*, Wittekind (Bariton, Frauenstimmen, Männerchor, Orchester). *Ahston,* Der Reiter und der Bodensee (Bariton mit Klavier). *Spielter,* Die Wallfahrt nach Kevelaar (Männerchor, Soli, Orchester). *Sturm*, Leogair (Chor, Solo, Orchester). Rolands Horn (Chor, Solo, Orchester). *Zwonar*, Der Ritt zum Elfenstein (Gem. Chor, Soli, Orchester). *Rheinberger*, Montfort (Soli, Chor u. Orchester). *Hiller*, Richard Löwenherz (Soli, Chor und Orchester). *Rheinberger*, Klärchen auf Eberstein (Soli, Chor, Orchester). *Woyrsch*, Die Bernsteinhexe. *Hallén*, Vom Pagen und der Königstochter (Soli, Chor und Orchester). *Neßler,* Der Blumen Rache (Männerchor, Tenorsolo, Orchester).

Eine wesentlich neue Form ist in der Chorballade nicht erstanden. Die Anlehnung an die alte Kantate ist offenkundig. Der Form nach sehen wir ein kleines Oratorium vor uns, beginnend und schließend mit einem Chor; Soli und Massengesänge wechseln; ariose und rezitativische Sätze lösen sich ab; höchstens sehen wir in der Chorballade knappere Formen und vermissen deshalb auch die großen Steigerungen, die dramatische Wucht des Oratoriums. Hat sich die Chorballade keine eigene Form zu schaffen vermocht, so ist natürlich eine Verwechslung mit anderen Formen leicht möglich. Auf jeden Fall bestimmen zunächst musikalische Rücksichten die Form; denn abgesehen von den redend eingeführten Personen, die doch nach modernem Gefühl, im Gegensatz zu den alten Kirchenkomponisten, wohl nur im Solo wiedergegeben werden, wahrt sich der Komponist die Freiheit, die erzählenden Partien rein nach musikalischen Erwägungen dem Chor, einem oder mehreren Solisten zuzuteilen. So verwendet *Schumann* im Königssohn den vollen Chor, zweistimmigen Frauenchor, einstimmigen Männerchor

in der Art taktmäßigen Rezitativs und ein Altsolo — also die verschiedensten Ausdrucksmittel für die Erzählung. Da nun die Form allein keinen Anhalt für die Benennung bietet, so dürfte der Vorschlag angängig sein, die Bezeichnung Chorballade nur dort zu wählen, wo die Grundlage einer wirklichen, noch deutlich erkennbaren dichterischen Ballade wirklich vorhanden ist. Dieser Forderung genügen Erlkönigs Tochter von *Gade*, sowie die oben angeführten Kompositionen *Schumanns*.

Die großen zyklischen Männerchorkompositionen sind merkwürdigerweise der Ballade aus dem Wege gegangen, deren ernst-herbes Wesen doch so gerne mit der kraftvollen Würde des Männergesanges eine Verbindung eingehen möchte. *Bruchs* Frithjof singt Klagelieder, *Reineckes* Hakon Jarl Siegesgesänge, *Brahms* Rinaldo weiche Liebesklänge. Merkwürdig, daß sich das Zusammenpassende oft so schwer findet! Dafür spielt die Ballade in der Oper eine Rolle, die bisher fast gänzlich übersehen wurde. Die alte Oper freilich verlegte sich, wie es scheint, nicht gerne aufs Erzählen; entweder geschah etwas, oder man sprach lyrische Stimmungen im Gesang aus, oder man ließ die Diva ihre Koloraturen auf den Brettern spazieren tragen. Die ausschließlich herrschende Arie ließ die Ballade nicht aufkommen. Die Ballade in der Oper dürfte eine Errungenschaft der Romantik sein. Es handelt sich hier um Erzählungen, die in einem wesentlichen Zusammenhang mit der Handlung stehen, ohne daß sie doch immer den Gang der Handlung direkt fördern. Wie diese Erzählungen in Beziehung zur Handlung stehen, mag an einigen Beispielen erläutert werden. In den Lustigen

Weibern wird »vom Jäger Herne die alte Mär« erzählt. Die lustigen Weiber verkleiden den alten Sünder Falstaff als Jäger Herne, um dann mittels eines andern Verkleideten, den Falstaff für den richtigen Herne hält, zur wohlverdienten Strafe den alten Schürzenjäger zu schrecken. In *Boildieus* Weißer Dame wird der junge Held durch die Erzählungen von der gespenstischen Frau (Seht jenes Schloß) auf die Dinge vorbereitet, die seiner im nächtlichen Gemache harren könnten. *Chabriers* Gwendoline erzählt von den nordischen Schiffen, die sie im Traum gesehen, und die kurz darauf ihr Volk überfallen. In Fra Diavolo weist die Erzählung »Es blickt auf Felsenhöhen« auf Fra Diavolo hin, im Postillon von Lonjumeau das bekannte Lied »Freunde vernehmet die Geschichte« auf die Schicksale des Postillons. Die große Arie in der Jüdin (Rachel, als Gott dich einst zur Tochter mir gegeben) ist wenigstens am Anfang ein Rückblick auf die Vorgeschichte der Oper. Auch die Romanze im Vampyr deutet direkt auf das Erscheinen des unheimlichen Gastes hin und ist in mancher Beziehung ein Vorläufer der Arie im Holländer (»Sieh Mutter dort den bleichen Mann ... denn still und heimlich sag ich dir, der bleiche Mann ist ein Vampyr). Diese Ballade ist dadurch interessant, daß sie den alten volkstümlichen Chorrefrain verwendet. Als weitere Balladen, bezw. als Stücke, die in der Oper als erzählende Bestandteile ein Hauptstück der Handlung und zugleich einen Ruhepunkt — vergleichsweise möchte ich sagen, einen Dominantakkard mit Fermate — bedeuten, führe ich an: die Erzählung des Traumes aus dem Propheten (In eines Domes Wunderbau), die Ballade aus Robert der Teufel (Einst herrschte

in der Normandie), die Romanze aus der Zigeunerin (Im Traum sah ich mich im Marmorsaal), die Romanze aus dem Wasserträger (Einst fiel ein kleiner Savoyard), die Ballade aus Zampa (In dem Schmuck der ersten Jugend), sogar den Choral aus den Hugenotten, wenn ich ihn auch natürlich nicht als Ballade bezeichnen darf, rechne ich wegen seiner bevorzugten Stellung und der Idee, zu deren Träger ihn der Textdichter gestempelt hat, hierher. Die Wichtigkeit dieser Balladen ist auch mehrfach dadurch zum Ausdruck gebracht, daß ihre Melodien in die Ouvertüre übergingen.

Balladen, die nicht in direktem Zusammenhang mit der Handlung der Oper stehen, sind selten. Goethes Faust enthält die Ballade vom König in Thule. *Gounod* hat in seiner Margarete die Erzählung benutzt und den Balladenton ganz gut getroffen. Auch Faust Verdammung von *Berlioz* gibt die schwermütige Stimmung gut wieder. Dagegen läßt sich *Boito* in seinem Mefisto und *Schumann* in seinen Faust-Scenen die Ballade ganz entgehen. Die Romanze im Freischütz »Einst träumte meiner sel'gen Base« hat mit der Handlung fast gar nichts zu tun. Diese Beispiele stehen vereinzelt da.

R. Wagner hat in fast allen seinen Werken balladenartige Stellen. Das erste Werk, das seine Eigenart ahnen ließ, der fliegende Holländer enthält die meisterhafte Ballade der Senta, in welcher die alte Mär vom Holländer erzählt wird. Hier ist also das Lied gewissermaßen die verdichtete Handlung der ganzen Oper. Im Tannhäuser könnte man das herzige Lied des Hirten als balladenförmig bezeichnen, und wer tiefer nachdenken mag, der findet mehr Beziehung zur Handlung, als es anfäng-

lich scheint. Der ganze Tannhäuser ist die Dramatisierung einer alten Ballade, und die Erzählung von der Romfahrt ist wiederum die dichterische Neueinkleidung jener Ballade. Später entfernen sich die Erzählungen der Wagnerschen Musikdramen von dem, was man im dichterischen Sinn eine Ballade zu nennen pflegt, ohne daß doch die Beziehungen ganz verloren gehen. Balladenähnlich ist in Tristan der Chor: Herr Morold zog zu Meere her, balladenartig die große Erzählung Lohengrins von der Gralsburg, Hans Sachsens humoristisches Lied vom Paradies, Loges Mahnruf (»Immer ist Undank Loges Lohn), balladenartig ist auch, wenn man die Deutung mit berücksichtigt, das Lied »Winterstürme wichen dem Wonnemond«, ferner Waltrautes Erzählung, Kundrys Nachricht von Parsifals Mutter. Sie alle stehen mit der Handlung in deutlichem Zusammenhang, sie alle bilden einen Wendepunkt oder wenigstens einen wichtigen Halt in der Handlung, sie alle sind epischer Natur, ohne deshalb des lyrischen Elements zu entbehren. Man könnte wohl sagen, sie seien teils Anklänge an die alte Opernballade, teils — was wohl noch wichtiger ist — Fortbildungen derselben. Sie sind noch inniger mit dem Gang der Handlung verschmolzen als die alte Ballade. In den erwähnten Stücken neigt der große Dramatiker auch etwas mehr als gewöhnlich dem Lyrischen zu. Mag man sie nun aber Erzählungen, Balladen oder sonstwie nennen, so scheint doch nicht, daß sie unseren modernen Balladenkomponisten geradezu als Muster gedient und die Form der Ballade beeinflußt hätten. *Löwe* konnte noch nichts von Wagnerschen Prinzipien auf seine Kunst übertragen, und was früher an Balladen in den Opern auftauchte, konnte

kaum die eigentliche Balladenkomposition beeinflussen. Die feine Detailmalerei des Balladenkomponisten konnte sich an der grobkörnigen Zeichnung der Oper kaum etwas absehen.

Zumeist wird es übersehen, daß abseits vom Getriebe des Solo- und Chorgesanges auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik sich eine Gattung entwickelt hat, die man Ballade nennt; sie ist zuerst unter *Chopins* zarter Hand gediehen. Manchen seiner Nachfolger kann man freilich bei der Wahl des Titels den Vorwurf nicht ersparen: »Sie wissen nicht, was sie tun«. Eine Natur wie *Chopin* hat sich aber bei der Überschrift offenbar etwas gedacht. Soll die Bezeichnung Ballade auch in der Instrumentalmusik eine Berechtigung haben, so wird zunächst das epische Moment in den betreffenden Kompositionen nachgewiesen werden müssen. Obwohl kein Freund derer, die alle Musik erst erklären, sich dabei etwas denken, etwas hineinlegen müssen, habe ich doch stets bei *Chopins* G moll-Ballade im Moderato-Satz den Eindruck des ruhig dahinfließenden Erzählertones gehabt, der nur hie und da von lebhafterer Gemütsbewegung unterbrochen wird. Es kommt mir der langgespannte und hochgewölbte musikalische Bogen der Largo-Einleitung wie eine feierliche Überschrift vor, während das Presto einen dramatischen Abschluß bildet. Dieser ruhige Erzählerton ist ebenso klar in der F dur-Ballade zu erkennen, bei welcher aber die Unterbrechung durch einen leidenschaftlichen Gefühlserguß noch deutlicher zu Tage tritt.

R. Volkmann hat unter dem Titel Visegrád eine Reihe kleiner wirksamer Kompositionen programm-

matischer Natur vereinigt, die man in ihrem Zusammenhang eine Erzählung, eine Kette von Balladen nennen möchte, obwohl sie diesen Titel nicht tragen. Auch *Smetanas* Vltava trägt, besonders durch die Verwebung der schlichten Volksliedweise, einen ausgesprochen epischen Zug an sich.

Neben Balladen finden sich vielfach Novellen und Novelletten, so z. B. bei *Gade*, *Schumann*. So wenig wie in der Dichtung kann man in der Musik die Begriffe Ballade und Novelle als gleichbedeutend setzen; im ganzen aber dürften viele Notenschreiber doch allzuleichten Herzens an die Wahl ihrer Titel gehen, und so herrscht auf diesem Gebiete ziemliche Verworrenheit. Es scheint sich, wiewohl mehr unbewußt und unklar, an die instrumentale Ballade der Begriff des Improvisierten zu heften, und in diesem Sinne dürfte für einzelne Rhapsodien auch der Titel Ballade zutreffend sein. Freilich unterscheiden sich beispielsweise alle ungarischen Rhapsodien in einem Hauptpunkte von richtigen Balladen: der rastlos dahinwandernde, nur dem Augenblick lebende Stamm der Zigeuner hat keine Geschichte, die er erzählen könnte; wohl kann er in schwermütigen oder stürmischen lyrischen Weisen die Erlebnisse des Augenblicks beweinen oder hinausjubeln, aber er kann nicht aus dem tiefen, ruhigen See nationaler Epik die Perlen alter Geschichte heraufholen.

Blicken wir zurück. Der Begriff der instrumentalen Ballade ist kein festumrissener; sie ist eine Spezialität *Chopins* geblieben. Der Begriff der Chorballade ist mehr aus textlichen als aus musikalischen Rücksichten abgeleitet. So bleibt als eine im ganzen klar abgegrenzte Gattung die

Soloballade. Sie ist eines der jüngsten Kinder der Muse; sie atmet den Geist unseres Vaterlandes. Unser Herz hängt an ihr, denn sie ist deutsche Kunst.

Für die Freunde des Balladengesanges seien hier die hauptsächlichsten Werke und die praktischsten Ausgaben verzeichnet. *Löwes* Werke, die bisher in einer billigen Ausgabe nur in einem Album bei Peters zu haben waren, sind seit dem Freiwerden vielfach nachgedruckt. Eine monumentale, vollständige Ausgabe erschien bei Breitkopf & Härtel; für den Privatgebrauch ist dieselbe allerdings zu teuer. Eine Auswahl der schönsten Balladen zu billigem Preise bei guter Ausstattung bietet das in 3 Bänden à 2 M bei Litolff erschienene Balladenalbum (26, 27 und 21 Balladen für Mittelstimmen enthaltend).

Verzeichnis der beliebteren Balladen Löwes.

Op. 1. Edward. Der Wirtin Töchterlein. Erlkönig. Op. 2. Treuröschen. Herr Oluf. Walpurgisnacht. Op. 3. Abschied. Elvershöh. Die drei Lieder. Op. 7. Die Spreenorne. Der späte Gast. Op. 8. Goldschmieds Töchterlein. Op. 17. Der Gang nach dem Eisenhammer. Op. 20. Hochzeitslied. Der Zauberlehrling. Die wandelnde Glocke. Op. 21. Die Gruft der Liebenden. Op. 23. Nächtliche Heerschau. Op. 33. Legenden: Jungfrau Lorenz. Tangermündische Sage. Op. 34. Der große Christoph. Op. 35. Legenden: Johanniswürmchen. Johann von Nepomuk. Op. 36. Legenden: Das Milchmädchen. St. Mariens Ritter. Der ewige Jude. Op. 37. Legenden: Das Muttergottesbild im Teiche. Moosröslein. Das Paradies in der Wüste. Op. 38. Gregor auf dem Steine (5 Abteilungen). Op. 43. Der Fischer. Der Räuber. Das nußbraune Mädchen. Op. 44. Der getreue Eckardt. Der Bettler. Der Totentanz. Op. 45. Harald. Madadoeh. Op. 49. Die Lauer.

Op. 50. Wilia, sie, der unsre Ström entsprangen. Der junge Herr. Op. 54. Der Sturm von Alhama. Op. 56. Heinrich der Vogler. Der Gesang. Urgroßvaters Gesellschaft. Op. 58. Goethes Paria. Op. 59. Wirkung in die Ferne. Der Sänger. Der Schatzgräber. Op. 65. Das vergessene Lied. Das Erkennen. Wittekind. Op. 67. Der Feldherr. Die Glocken zu Speyer. Landgraf Ludwig. Op. 68. Schwalbenmärchen. Der Edelfalk. Der Blumen Rache. Op. 75. Legenden: Das Grab zu Ephesus. Der Weichdorn. Der heilige Franziskus. Das Wunder auf der Flucht. Op. 76. Legenden: Die Einladung. Scholastika. Op. 78. Jungfräulein Annika. Die verlorene Tochter. Blumenballade. Op. 83. Die Heinzelmännchen. Op. 92. Prinz Eugen. Op. 93. Meerfahrt. Alpins Klage um Morar. Die Überfahrt. Die schwarzen Augen. Junker Emmerich. Op. 98. Der Graf zu Habsburg. Op. 99. Kaiser Karl V. (Das Wiegenfest zu Gent. Kaiser Karl V. in Wittenberg. Der Pilgrim zu St. Just. Die Leiche zu St. Just). Op. 106. Reiherbeize. Op. 108. Der Schützling. Hueska. Op. 109. Die verfallene Mühle. Op. 111. Der Papagei. Op. 112. Des Glockentürmers Töchterlein. Op. 115. Der Mönch zu Pisa. Der gefangene Admiral. Op. 116. Die Dorflinde. Der alte König. Der Mummelsee. Op. 118. Odins Meerritt. Op. 121. Kaiser Ottos Weihnachtsfeier. Der Drachenfels. Op. 122. Kaiser Heinrich IV. Fahnenwacht. Op. 124. Der letzte Ritter (Max in Augsburg. Max und Dürer. Abschied). Op. 125. Landgraf Philipp der Großmütige. Das Vaterland. Der alte Schiffsherr. Op. 126. St. Helena. Op. 127. Der kleine Schiffer. Op. 128. Archibald Douglas. Op. 129. Der Teufel. Der Nöck. Die Schwanenjungfrau. Op. 133. Der Asra. Op. 135. Tom der Reimer. Op. 141. Der seltne Beter. Op. 142. Traum der Witwe.

Plüddemanns Balladen und Gesänge.

Sämtlich bei Schmidt-Nürnberg.

1. Bd. 4 M. Die deutsche Muse. Der alte Barbarossa. Venetianisches Gondellied. Siegfrieds Schwert. Graf

Eberhards Weißdorn. Einkehr. Des Sängers Fluch. Der Taucher. — 2. Bd. 4 M. Lieder. Vineta. Volkers Nachtgesang. Biterolfs Heimkehr. Ode an die preußische Armee. Die Taufe. Dr. M. Luther. Das Grab im Busento. — 3. Bd. 4 M. Der wilde Jäger. Ritter und Königstochter. Kaiser Heinrichs Waffen. Ritter Kurts Brautfahrt. Arthur Schopenhauer. Löwes Herz. — 4. Bd. Vevros und sein Pferd. Frau Mette. Don Massias. Toggenburg. Der Kaiser und der Abt. — 5. Bd. Legende von H. Stephan. Legende von H. Thedel. Legende vom Hufeisen. Das Schloß im See. Der Glockenguß zu Breslau. — 6. Bd. 3 M. Die Meermaid. Die Judentochter. Schön Margret und Lord William. Lord Maxwells Lebewohl. Lord Murray. — 7. Bd. 3 M. Der Sarg auf der Maasinsel. Sankt Mariens Ritter. Dantes Traum. Ave Maria. Das Grab des Herrn. — 8. Bd. 3 M. Der arme gefangene Mann. Graf Richard Ohnefurcht. Niels Finn. Die Katzen und der Hausherr. St. Peter mit der Geis. Drei Wanderer. — 3 Balladen (3 M). Wohl auf, wohl ab den Neckar. Jung Dietrich. Der Lieblingsanker.

Sommers Balladen und Romanzen

als Op. 8 und Op. 11 bei Litolf erschienen, enthalten folgende Nummern: Op. 8. *Eichendorff*, Die Räuberbrüder. Der Kühne; Nachtwanderer; Verloren. *C. Sylva*, Wüstenklänge; Geächtet. — Op. 11. *F. Dahn*, Odysseus. *Eckstein nach Tennyson*, Edward Gray. *H. Hoffmann*, Liebesgrüße. *F. Dahn*, Sir Aethelbert; Das Lied vom Schill; Die Bernsteinhexe.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikalisches Magazin.
Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke.
Herausgegeben von
Prof. Ernst Rabich.
Heft 10.

Goethes Balladen in Loewes Komposition.

Eine Erklärung des Tonsatzes

von

H. Draheim.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1905

Preis 75 Pf.



Goethes Balladen

in

Loewes Komposition.

Eine Erklärung des Tonsatzes

von

H. Draheim.

Musikalisches Magazin, Heft 10.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1905

Inhalt.

Liepmann

Einleitung.

Die Ballade ist ein erzählendes Lied; sie gehört der Volksdichtung an, ist aber durch unsere großen Dichter zur Kunstdichtung erhoben. Im Jahre 1797, dem Balladenjahr, entschlossen sich Schiller und Goethe zu dieser Dichtungsart; während in Schillers Ballade ein ethischer Gedanke vorwiegt, Schuld wird gebüßt, Frömmigkeit belohnt, kommt in Goethes Balladen meist eine übersinnliche Macht zur Wirkung, des Menschen Seele empfindet, ja erblickt dämonische Gewalten und Gestalten.

Die Ballade ist zum Singen; so hat Loewe, indem er auch Goethes Balladen komponierte, ihnen nur das gegeben, was sie zu ihrer Ergänzung und Vollständigkeit bedürfen. Was zur Geschichte und kritischen Feststellung seines Tonsatzes gehört, das ist im Vorworte des 11. und des 12. Bandes der Gesamtausgabe von M. Runze auseinandergesetzt; wer Goethe-Loewe kennen will, muß dies gelesen haben. Hier handelt es sich nur um die ästhetische Erklärung, um die Beschreibung der Musik. Vorbild ist uns Lessing in seiner Beschreibung der leider nicht mehr auffindbaren Musik Agricolas zu Voltaires Semiramis. »Ich will es versuchen«, sagt er im 27. Stück der Dramaturgie, »einen Begriff von der Musik des Herrn Agricola zu machen. Nicht zwar nach ihren Wirkungen: — denn je lebhafter und feiner ein sinnliches Vergnügen ist, desto weniger läßt es sich mit Worten beschreiben; man kann nicht wohl anders, als in allgemeine Lobsprüche, in unbestimmte Ausrufungen, in kreischende Bewunderung damit verfallen, und diese sind ebenso ununterrichtend für den Liebhaber, als ekelhaft für den Virtuosen, den man zu ehren vermeint; — sondern bloß nach den Absichten, die ihr Meister dabei gehabt, und nach den

Mitteln überhaupt, deren er sich zur Erreichung derselben hat bedienen wollen.«

Die Reihenfolge der Balladen in Band XI und XII der Gesamtausgabe ist weder die von Goethe in der Sammlung seiner Gedichte gewählte noch die ihrer Entstehung, wohl aber mit einer geringen Abweichung diejenige, in welcher Loewe sein Meisterwerk begonnen und gefördert hat, mithin auch am geeignetsten, um in die Kenntnis und das Verständnis seiner Komposition einzuführen.

Erlkönig.

Menschlicher Wille und menschliche Kraft erliegt einer übermenschlichen Gewalt, welche deutlich in Erscheinung tritt. In der Einleitung des Gedichtes erfahren wir die näheren Umstände, durch die wir mit banger Erwartung erfüllt werden; in dem Hauptteil sehen wir Vater und Sohn gegen die übernatürliche Macht ankämpfen; im Schluß wird die menschliche Machtlosigkeit augenfällig. Dementsprechend ist Loewes Komposition gegliedert: der erste Teil im Neunachteltakt umfaßt die beiden ersten Strophen, der zweite im Wechsel von Sechs- und Neunachteltakt, Strophe 3 bis 7, der dritte, wieder im Neunachteltakt enthält die Schlußstrophe.

Hauptaufgabe für den Komponisten war Stimmung und Bewegung zu treffen. Der Dichter hat beides in der ersten Zeile angedeutet; seine Worte: Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? erfüllen uns mit der Vorstellung der bänglichen Dunkelheit, der sorgenvollen Eile, der gleichmäßigen Bewegung des Trabens, des unheimlichen Rauschens in den winddurchwehten Baumwipfeln. Die zahlreichen Kompositionen des Gedichtes besitzen daher eine gewisse Ähnlichkeit und besonders hat man Loewes Tonsatz mit dem bekannteren Schubertschen verglichen. Schuberts Komposition ist mehr dramatisch, Loewes echt episch. Wenn auch bei dem Dichter der Erlkönig, der Sohn, der Vater wie in Scene reden, so darf man doch nicht vergessen, daß wir kein Drama vor uns haben, sondern daß alles die Worte des erzählenden Dichters sind. Gerade diese Einheitlichkeit des Tones

ist Loewe, dem einundzwanzigjährigen, vorzüglich gelungen. Sie beruht auf der Durchführung der Tonart und der Begleitungsfigur. Durch die Tonart G moll, die nur vorübergehend in G dur überschlägt, wird dem Ganzen eine düstere Färbung gegeben; durch die Sechzehntel der Begleitung wird die unruhige Gleichmäßigkeit des nächtlichen Rittes und des brausenden Windes ausgedrückt. Auch Schubert hat G moll gewählt, aber andere Ausweichungen; auch er hat eine Begleitungsfigur, aber eine pochende, aufschlagende in Achtel-Triolen, bei welcher man nur den Eindruck des Pferdetrabes, nicht den des Waldesrauschens empfängt. Um das Säuseln des Windes wiederzugeben, bedient Loewe sich öfter der Halbtonintervalle (d-cis-d), durch die er eine Verminderung und ein Schwanken der Akkorde erzielt; nur solange die lockende Stimme des Erlkönigs tönt, schwanken die Akkorde nicht; da hören wir G dur-Terz und -Quinte wie verhallende Klänge im Walde.[1] In der Schlußstrophe ist das geschwinde Reiten durch heftigen Rhythmus der Begleitung (♩.♬♩) versinnlicht.

Der Vortrag des Textes ist schon in dieser frühen Tondichtung Loewes mit vollendeter Feinheit im Ausdruck behandelt. Die einzelnen Sätze klingen wie ein Rezitativ und haben fast den Tonfall gesprochener Worte; dazwischen sind die Pausen genau bemessen, sowohl in den Worten, die dem Dichter zufallen, wie in denen des Vaters, des Kindes und des Erlkönigs. So erhalten wir von den ersten beiden Strophen folgendes Bild, in welchem die kleineren Vortragspausen durch Trennungspunkte, die größeren durch Striche angedeutet sind:

— . Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? —
. Es ist der Vater mit seinem Kind,
. Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
. Er faßt ihn sicher, . er hält ihn warm,
. er faßt ihn sicher, . er hält ihn warm.

---

[1] G dur-Terz und -Quinte sind die Klänge des Waldes, die Töne des Jagdhornes, z. B. in Archibald Douglas und im Grafen von Habsburg.

— . Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? —
. Siehst, Va . ter, du . den Erlkönig nicht?
. Den Erlenkönig . mit Kron' und Schweif?
. Mein Sohn, . das ist ein Nebelstreif. —
. — Das ist ein Nebelstreif. —

Die hervorgehobenen Worte, je neun, bilden den Anfang eines Taktes, sind also dadurch, daß sie mit dem guten Taktteil zusammenfallen, besonders ausgezeichnet; es sind, wie man sieht, in jeder Zeile Hauptbegriffe, die eine Betonung verlangen. Dies gilt auch für die folgenden Strophen, wobei man zu beachten hat, daß öfter zwei Worte einen Begriff ausdrücken (feiner Knabe, bleibe ruhig, liebes Kind). Diese Anordnung ist aber nicht streng durchgeführt. Auf Str. 3 entfallen 8 solcher Taktanfänge, 10 auf Str. 4, 8 auf Str. 5, je 10 auf Str. 6 und 7, 9 auf Str. 8. Die Überschreitung der regelmäßigen Zahl 8 beruht meist auf der nachdrücklichen Wiederholung der Schlußworte, in der letzten Strophe auf ihrer Ausdehnung durch Pause.

Loewe hat das Gedicht durchkomponiert, so kunstvoll, daß trotz der Einheitlichkeit von einer bestimmten Melodie nicht gesprochen werden kann. Es sind gewissermaßen nur Motive vorhanden, unter denen das des Erlkönigs am deutlichsten hervortritt (d g d g h $\bar{d}$). Die Worte des geängsteten Knaben bewegen sich mehrfach von d nach es (hörest du nicht, leise verspricht, siehst du nicht dort, düsteren Ort). Es findet bis zum Schlusse eine fortdauernde Steigerung statt, die mit den zögernd, leise hervorgebrachten Worten der Katastrophe ihren höchsten Grad erreicht.

Hochzeitlied.

Die Zwerge durften einst Hochzeit halten im Schlosse des Grafen zu Eilenburg in Sachsen und verhießen dafür dem Schloßherrn Glück und Segen. So lautet mit verschiedenen Abweichungen und Zusätzen die Sage, welche Goethe zu einem Hochzeitsliede gestaltete. Der Dichter erzählt den versammelten Hochzeitsgästen von dem wunderbaren Erlebnis des Ahnherrn der Braut: die Hoch-

zeit des kleinen Volkes, die jener im Traum sah, ist ein Vorbild glücklicher und froher Feste in seinem Geschlechte geworden.

Die erste Strophe bildet die Einleitung, die letzte den Schluß. Beide begleitet Loewe mit den feierlich prächtigen Klängen eines Hochzeitsmarsches (E dur, Viervierteltakt). Der Rhythmus erinnert an die Komposition des Grafen von Habsburg: auch jenes Gedicht beginnt mit einem Festmahl, außerdem ist der Versbau der ersten sechs Zeilen der gleiche. Die Beweglichkeit der Rhythmik, über die Loewe verfügte, zeigt sich in der Behandlung der Schlußzeile: Doch Diener und Habe zerstoben (♩ | ♩♩♩ ♩♩♩ | 𝅝 | ♩); hier steht ein trochäischer Takt zwischen den daktylischen (logaödischer Rhythmus).

Die zweite Strophe hat die gleiche Melodie, aber in E moll; wir werden in die Öde der unwirtlichen Nacht geführt. Ebenso beginnt die vierte Strophe, nur eine Oktave tiefer: in der unheimlichen Stille tritt das Übernatürliche ein; leises, vom untersten Baß aufwärts steigendes Murmeln und Rascheln kündet es an. Plötzlich hören wir C dur, Vierachteltakt, und die Zauberwelt tut sich uns auf. Nach dem logaödischen Schlusse dieser Strophe erklingt wieder, nunmehr in C dur, die Hochzeitsmelodie glänzend und zierlich, und der winzige Wicht hält dazu seine Ansprache. Die Strophe schließt mit dem logaödischen Verse.

Nun beginnt das Hochzeitsfest des kleinen Volkes: C dur, Zwölfsechzehnteltakt. In lebhaft aufspringender Bewegung erfolgt der Einzug der Gäste und der Braut. In der nächsten Strophe beschleunigt sich die Bewegung: »es rennet nun alles in vollem Galopp«. Der Walzertakt und die begleitenden Zweiunddreißigstel lassen uns nicht zu Atem kommen: »Das toset und koset so lange«. Nach diesen Worten wird die rhythmische Bewegung noch gesteigert durch Übergang in Neunsechzehnteltakt; es werden scheinbar die letzten Verse wiederholt, tatsächlich hat Loewe eine eigene Strophe als Einlage hinzugedichtet:

Da pfeift es, da ringelt's, da pispert's,
Da geigt es und schleift es und knistert's,

Das klinget und rauschet und flistert
Und klirret und wirret und schwirrt,
Da dappelt's und rappelt's und klappert's
Mit Bänken und Stühlen und Tischen,
Da will nun ein jeder beim Mahle
Sich neben dem Liebchen erfrischen;
Das toset und koset so lange —

Darauf folgt die Schlußzeile der Goetheschen Strophe: verschwindet zuletzt mit Gesange, und eine unnachahmliche Darstellung des Verschwindens durch eine abwärts rollende, in der Mitte ihres Laufes verstummende Tonleiter. Man sieht, daß sich der Rhythmus der von Loewe eingelegten Strophe an den der Goetheschen Schlußzeilen anschließt: damit war die Gelegenheit zum Taktwechsel gegeben.

Die Schlußstrophe, E dur, Viervierteltakt, führt uns wieder in die Gegenwart zurück; sie endet mit dem logaödischen Verse in wirkungsvoll beschleunigtem Zeitmaß.

Der Zauberlehrling.

Goethes Ballade ist so anschaulich, daß man meinen möchte, sie brauche nicht komponiert zu werden und könne es auch nicht; der Komponist hat aber seine selbstgewählte Aufgabe in so genialer Weise gelöst, daß man über die wunderbare Gesamtwirkung aufs höchste staunen muß. Erwartung und Befriedigung des heimlich ans Werk gehenden vorwitzigen Lehrlings, sein Schreck über die unbekämpfbare Teufelei des Zauberbesens sind zu vollkommener Anschaulichkeit erhoben. Die Ballade hat die Form eines Monologes, oder wenn man die Schlußworte des Meisters hinzurechnet, eines Dialoges: in dieser Eigentümlichkeit liegt, ähnlich wie beim Erlkönig, die Gefahr, sie als dramatische Scene aufzufassen; Loewe aber war sich klar darüber, daß das Gedicht episch zu verstehen ist, d. h. daß nicht die Personen handelnd auftreten, sondern daß der Dichter uns erzählt, was sie sprechen. Er hat die Einheitlichkeit des Ganzen durch die Beibehaltung des Strophenbaues und die Einheit der Taktart gesichert, er hat den Zusammenhang durch keinerlei Vorspiel, Zwischenspiel oder Nachspiel

aufgehalten und hat die Stimmung durch die rastlose Bewegung (vivacissimo) und den unvermittelten Wechsel der Akkorde aufs glücklichste wiedergegeben.

Jede Strophe besteht aus zwei Teilen, die durch die Reime getrennt sind — Reimstellung: a b a b c d c d, e f f g e g —, und von denen im Ganzen der größere erste mehr der Beschreibung, der kleinere zweite mehr der Empfindung bestimmt ist. Loewe hat die Verschiedenheit dieser Teile durch den Wechsel der Tonart bemerklich gemacht.

Str. 1. a) C dur, acht Takte unisono; b) Des dur, sieben Takte.

Str. 2. a) C dur, acht Takte, zuerst wie in Strophe 1 unisono, dann mit geringen, jedoch für den Vortrag wichtigen Veränderungen; b) Des dur, sieben Takte.

Str. 3. a) C dur, acht Takte, anfänglich die Melodie des Unisono mit verdoppelter Begleitung, dann dem Vortrage entsprechende Veränderungen; b) Des dur, sieben Takte.

Str. 4. a) C dur, acht Takte wie in der vorangehenden Strophe; b) Des dur, vier Takte mit Sechzehntelbegleitung, dann A moll: »ach, nun wird mir immer bänger«, drei Takte zu C dur überleitend.

Str. 5. a) C dur, acht Takte wie in Str. 3, aber mit chromatischer abwärts gehender Tonleiter im Baß; b) Des dur, sieben Takte mit Veränderungen in der Begleitung.

Str. 6. a) C dur, acht Takte. Die frühere Melodie wird unterbrochen bei den Worten: »krachend trifft die glatte Schärfe«. Auf den krachenden Hieb — abwärts gehender aufgelöster Akkord — folgt bei den Worten: »wahrlich, brav getroffen, seht, er ist entzwei« ein kanonähnliches Auseinanderweichen der Begleitung, welches die Zerspaltung erkennen läßt. b) Des dur, sieben Takte fortissimo mit vermehrter Begleitung.

Str. 7. a) C dur, zehn Takte. Beide Hände laufen hintereinander gewissermaßen zur Begleitung der beiden Besen in Sechzehnteln über das Klavier. b) Des dur. Der Meister gebietet, es entsteht eine

spannungsvolle Pause, er spricht das Zauberwort: »seids gewesen«, noch eine Pause und der Zauber schwindet mit leise verklingendem des. Ein chromatischer Übergang mit den zu dem Besen gesprochenen aber dem Lehrling geltenden Worten

Denn als Geister
Ruft euch nur zu seinem Zwecke
Erst hervor der alte Meister

führt zum Schlußakkord in C dur.

Die wandelnde Glocke.[1])

Goethe dichtete die wandelnde Glocke am 22. Mai 1813 in Teplitz, wo sein lustiger Sohn August einem ängstlichen Knaben das Wackeln der Glocke mit einem aufgespannten Regenschirm vorgemacht hatte. Das kindliche und doch so tief sittliche Gedicht von der Ermahnung zur Pflicht durch überirdische Macht hat Loewe ebenso lieblich wie verständlich komponiert. Mit den einfachsten Mitteln erzielt er, der Meister, auch hier die volle Wirkung.

Auf Vorspiel verzichtet er. Nach Strophe 2 folgt ein Zwischenspiel von 4 Takten, nach Strophe 4, 1. Hälfte, ein kürzeres von zwei Takten, am Schluß ein Nachspiel von zwei Takten. Das erste Zwischenspiel wiederholt die Anfangsmelodie als Nachklang der kindlichen Sorglosigkeit, gleichsam als abweisende Antwort auf die Ermahnung der Mutter und als Überleitung zu den Worten: »Das Kind das denkt: die Glocke hängt ja droben.« Das zweite Zwischenspiel nach der ersten Hälfte der 4. Strophe deutet kurz den Schrecken der hinterher wandelnden Glocke an, seine Erklärung findet es durch die folgenden Worte: »Doch welch ein Schrecken«. Das Nachspiel wiederholt in aller Kürze die Gesamtstimmung.

Das Gedicht ist wie gewöhnlich bei Loewe durchkomponiert, so jedoch, daß die Melodie der ersten Strophen im ganzen beibehalten wird. Diese Melodie geht streng im Takte ($^2/_4$), wie im Pendelschlage, ohne

[1]) Mit Erlaubnis der Teubnerschen Verlagsbuchhandlung wiederholt aus Z. f. d. deutschen Unterricht.

pathetische Unterbrechung. Jede Strophe erhält zweimal 4 Takte, Strophe 5 ist durch Wiederholung der Worte »es lauft, es kommt« um 2 Takte verlängert. Die Schlußstrophe ist um 1 Takt länger, jedoch wird durch diese Verlängerung nur das Ritardando auf dem Schlußworte »laden« markiert. Die ganze Komposition ist also nach Takten folgendermaßen einzuteilen:

1—8	Strophe 1	= 4 + 4	I.
9—16	Strophe 2	= 4 + 4	
17—20	Zwischenspiel	= 4	
21—28	Strophe 3	= 4 + 4	
29—32	Strophe 4, erste Hälfte	= 4	II.
33. 34	Zwischenspiel	= 2	
35—38	Strophe 4, zweite Hälfte	= 4	
39—48	Strophe 5	= 2 + 4	
49—56	Strophe 6	= 4 + 4	III.
57—65	Strophe 7	= 4 + 4 + 1	
66. 67	Nachspiel	= 2	

Die Anfangsmelodie ist so schlicht wie möglich, die einfache Erzählung von Kind und Mutter wiedergebend. Die unbetonten Silben und schlechten Taktteile liegen in der Tonhöhe über den betonten Silben und guten Taktteilen, wodurch die Melodie einen spielenden, tändelnden Charakter erhält (I). Auf dem Höhepunkte tritt eine andere Melodie ein: »doch welch' ein Schrecken« (II), die jedoch bei den Worten: »es lauft, es kommt« wieder in die erste übergeht (III).

Ein besonderer Reiz liegt in der Begleitung, welche ohne alle Übertreibung die Stimmung und die Situation der einzelnen Strophen wiedergibt. Wir empfinden die behagliche Pflichtvergessenheit des Kindes, den Ernst der Mutter, die von der Glocke erregte Furcht, die noch in der Erinnerung nachklingt, und die Befriedigung, welche die hergestellte Ordnung gewährt. Dies ist die Stimmung in den einzelnen Strophen. Die Situation aber wird veranschaulicht durch den musikalischen Ausdruck für das wiederholte Erklingen der Glocke, für das Wackeln hinter dem Kinde, für die Flucht des Kindes und für den einmaligen Glockenton der Schlußstrophe. Bei den Worten:

»Die Mutter sprach: die Glocke tönt« hören wir dreimal und dann noch dreimal einen langgehaltenen mahnenden Ton. Bei der Stelle: »Doch welch ein Schrecken« spielt die Begleitung in der Oberstimme eine in Sechzehnteln schwingende Oktave und in der Unterstimme dazu fünfmal eine in Terzen heruntergehende Doppeltonleiter. Die Flucht des Kindes, sein immer schnelleres Laufen, ist durch die zunehmende Häufigkeit der Begleitungstöne ausgedrückt, welche von Sechzehnteln in Triolen übergehen, also von 8 für den Takt auf 12 für den Takt. In den beiden Schlußtakten auf »decken« und »Schnelle« haben wir sogar eine kurze Tonleiter in Zweiunddreißigsteln. Bei der Erinnerung des Kindes: »gedenkt es an den Schaden« ertönt noch einmal das Fluchtmotiv in Triolen, am Schluß: »durch den ersten Glockenschlag« der vom Anfang her bekannte Glockenton.

Man könnte diese Begleitung eine realistische Tonmalerei nennen. Sie ist es in gutem Sinne, denn die Musik ist nirgend über das hinausgegangen, was sie mit ihren Mitteln zu leisten vermag. Das Glockenklingen gehört in den Bereich der Töne,[1]) das Wackeln und das Laufen in den Bereich der Bewegung.

Gutmann und Gutweib.

Eine heitere Erzählung: kleine Mißstimmung und harmloser Verdruß finden eine anmutige Lösung. Die Bäurin hat ihrem Manne zum morgigen Fest Pudding gebacken, nun ruhen sie im Schlafraum des schottischen Bauernhauses, aber die Tür ist nicht eingeklinkt. In der wilden Herbstnacht suchen Wanderer ein gastliches Haus; als ihnen niemand antwortet, dringen sie in die offene Stube. Sie verspeisen den Kuchen, Gutweib bleibt still;

---

[1]) Das Glockenklingen haben wir bei Loewe auch in Oers Glocken zu Speier (die Kaiserglocke — die Armesünderglocke), in Schillers Graf von Habsburg (»ein Glöcklein hört' er«), in Rückerts Glockentürmers Töchterlein (»mit jedem Glockenschlage«), in Tom der Reimer; es ist aber nicht stereotyp; in Rückerts Süßes Begräbnis hat es Loewe bei den Worten »Maienglocken zu Grab dir getönet« wohlweislich weggelassen.

aber sie wittern den Schnaps, und als sie trinken, springt Gutmann erzürnt auf und verlangt Bezahlung. Jetzt wird auf seine Kosten gelacht, er hat die Wette des Schweigens verloren und muß die Türe einriegeln, sein Weib hat gewonnen.

Die Komposition beginnt in E moll, leises Behagen, Vorfreude des Festes ausdrückend. Die Wendung bildet das Wahrnehmen des Schnapses: die Tonart geht in E dur über, wir erheitern uns über das Vergnügen der Zecher, die Entrüstung des Mannes und den Triumph der Frau.

Der Fischer.

Die Dichtung steht dem Erlkönig nahe: der Erlkönig bemächtigt sich des Knaben, die Nixe des Fischers. Völlig verschieden aber ist der Hergang der Handlung und ihre Bedeutung. Den lockenden Worten der Nixe setzt der Fischer keinen Widerstand entgegen: halb zog sie ihn, halb sank er hin. Der Abglanz des Himmels überwältigt ihn, das Spiegelbild der Wirklichkeit gewinnt den Sieg; im Trugbild der Wahrheit, in der Welt des Scheines vergeht der widerstandslos sich ihr hingebende: das Wasser rauscht und schwillt und schließt sich über ihm.

Dieses ist auch die Grundstimmung der von Wohllaut durchdrungenen Komposition. In der stillen Pracht der E dur-Tonart, die für die zweite und dritte Strophe in das glänzendere A dur übergeht, bewegen sich die Töne wie die sanft vibrierenden Kreise der Wellen, unablässig, lieblich, ohne Disharmonien, so daß der Nixengesang wie ihre Verkörperung zu Worten, die sich verstehen lassen, erscheint. Die langgedehnten Klänge der Melodie versinnlichen die Ruhe, in der sich der grauenhafte Vorgang vollzieht.

Die beiden Hälften der ersten Strophe sind übereinstimmend komponiert. Die Melodie schreitet zuerst chromatisch vor: e-eis-fis-fisis-gis-a, das Schwellen des Wassers wiedergebend; dann ist in langen Tönen die Ruhe des Anglers ausgedrückt. Eine wiederkehrende rhythmische Figur im Baß (♩ ♫ ♩ ♫) veranschaulicht das

regelmäßige Anschlagen der schaukelnden Wellen am Ufer. Dem chromatischen Anschwellen in der ersten Hälfte der Strophe entspricht in der zweiten das gespannte Lauschen und das Teilen der Flut; ebenso der Ruhe des Anglers das Auftauchen der Nixe. Aber bei aller Übereinstimmung: welche Steigerung des Vorganges! Dämon und Mensch treten einander gegenüber. Diese Spannung muß der Vortragende durch bezwingende Gewalt seelenvollen Gesanges im Hörer erwecken.

Es beginnt ein neuer Teil: der Dämon spricht, der Fischer lauscht ihm schweigend. Die Bewegung des Wassers dauert fort in den Sechzehnteln, aber das Schaukeln der Wellen, das Anschlagen am Ufer hat vor dem Gesange der Nixe aufgehört, das Element trägt horchend und kosend seine Herrin. Durch zwei Strophen tönt ihr Gesang, zuerst vorwurfsvoll, dann betörend und lockend. Zu den gesungenen Worten und den ansteigenden Sechzehnteln der Wellenbegleitung erklingt im Baß eine melodische Unterstimme, so daß wir ein Gegenspiel von drei Melodien erhalten: 1. begleitende Oberstimme, 2. begleitende Unterstimme, 3. Gesangstimme. Sowie aber die betörenden, lockenden Fragen beginnen: Labt sich die liebe Sonne nicht, der Mond sich nicht im Meer?, tritt die Begleitungsfigur aus der Unterstimme in die Oberstimme und die ununterbrochenen Sechzehntel aus der Oberstimme in die Unterstimme, wobei sie zu Achtel-Triolen verlangsamt werden. Wieder haben wir das liebliche Gegenspiel von drei aufwärts und abwärts steigenden Melodien: 1. begleitende Unterstimme, 2. begleitende Oberstimme, 3. Gesangstimme. Dem unwiderstehlichen Nixenzauber, den immer dringender und zwingender umstrickenden Sehnsuchtsklängen erliegt der Angler stumm und willenlos. Nach den sinnverwirrenden h moll- und fis moll-Akkorden mit dem Septimen-Intervall fis-gis und den klagenden Liebestönen a-cis-h (lockt dich dein eigen Angesicht) geht Melodie und Begleitung unvermerkt in Dur über.

Wir kommen zur letzten Strophe: das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, heißt es wieder, und wieder erklingt dazu die Musik des ersten Teiles: E dur, Wasserbewegung,

Anschlagen der Wellen, chromatische Schwellung, die langgezogenen Töne der Ruhe, die jetzt eine Ruhe des Todes ist: und ward nicht mehr gesehn. Und hinterher singen die Wellen ihr ewiges Lied weiter, als wäre nichts geschehen.

Die herrlichen Klänge der Komposition sind zum Teil nur aufgelöste Akkorde, wie in Bachs erstem Präludium. Das Geheimnis des Wohlklanges liegt mitunter in der Einfügung der Septime ($\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{d}}$ h gis e) und Sexte ($\overline{\text{fis}}$ $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{cis}}$ a e), hauptsächlich aber in der unerschöpflichen Abwechselung. Wie das Gedicht zu Goethes schönsten gehört, so die Komposition zu Loewes erhabensten, ergreifendsten. Melodie und Harmonie sind nicht nur vollendet schön, sondern sie enthalten Stellen, die zu den Eingebungen gehören, welche eben nur die größten Tondichter haben.

Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen.

Die Handlung ist so verwickelt, daß bei der gewählten Darstellungsform, der Form der Ballade, dem Leser vieles zu ergänzen überlassen, ja zu erraten aufgegeben wird. Goethe fühlte das und schrieb wie zur Harzreise, so auch zu diesem Gedichte einen Kommentar, in welchem, wie wohl in allen Kommentaren, manches zu finden, vieles aber nicht zu finden ist.

Der im Kriege vertriebene Graf kehrt mit seinem siegreichen Könige zurück und gewährt dem Eroberer seines Schlosses Verzeihung. Für die Darstellung dieser Handlung hat Goethe einen so späten Anfangspunkt gewählt, daß sie fast — wie in Sophokles' Oidipus — zur tragischen Analysis wird. Aus der Erzählung des unerkannt zurückkehrenden Grafen ergibt sich erst, was geschehen: der Vertriebene fristete sein Leben als Bettler und Sänger, der Eroberer der Burg heiratete ohne es zu wissen die Tochter seines Feindes; er will den in sein Haus dringenden Bettler gefangen nehmen lassen, dieser aber verkündet seinem Schwiegervater die königliche Amnestie. Dem Grafen, der Hauptperson des Liedes, fällt also — wie bei Homer dem Odysseus — die ehr-

würdige Rolle des standhaften Unglücklichen zu, dessen Rechte zuletzt siegen. Seine Worte, seine Handlungen drückt Loewe durch ein Andante nobile und die immer wiederkehrende Tonfolge a d cis h a[1]) in würdiger Weise aus. Aber welche Rolle spielt der Schwiegersohn? Stünde er im Mittelpunkte der Handlung, so hätten wir in dem Augenblicke, da der Bettler sich ihm als rechtmäßiger Schloßherr zu erkennen gibt, eine tragische Peripetie: er glaubte sich des lästigen Schwiegervaters entledigen zu können, er will sogar dessen Tochter und ihre Kinder verstoßen, und muß jetzt erkennen, daß er sich nicht nur lieblos benommen, sondern auch im schwersten Irrtum befunden hat und selbst vor der Gefahr steht, sein Haus verlassen zu müssen. So ist dieser übermütige und jähzornige Eroberer völliger Verzweiflung hingegeben. Er ist von Goethe als wild und heftig charakterisiert, eilig bei der Brautwerbung, ein eifriger Jäger, unfreundlich zu den Kindern, der Frau, dem Fremden, dann aber am heftigsten gegen sich selbst wütend. Wie er seinen Fehler gut macht, erfahren wir nicht; der Alte sagt nur: »Erhole dich, Sohn, es entwickelt sich gut«. Und mehr ist in der Ballade nicht nötig, deren Hauptperson er nicht ist. Die Gattin hat den edlen und gütigen Charakter ihres Vaters, dessen Entbehrungen sie jahrelang hat tragen helfen; sie duldet, betet, bittet; sie duldet die Trennung von ihrem Vater, den Verdruß ihres Gatten, der eine Mißheirat geschlossen zu haben glaubt; sie betet, wenn er auf die Jagd geht, wohl für Vater und Kinder; sie bittet für den Greis, dem die Gefangennahme droht. Nach ihr sind die Kinder geartet; sie haben schon lang einen Sänger gehofft, sie bitten für ihn, ohne zu ahnen, daß ihr Großvater auch ein solcher ist.

Wußte der vertriebene Graf, als er seine Tochter dem Ritter verlobte, daß er der Schwiegervater seines Feindes und Verdrängers wurde?

Erkannte dieser in dem Bettler, den er in seinem Schlosse fand, den Vater seiner Gattin wieder?

---

[1]) Die gleiche Melodie kommt im Mummelsee vor.

Erkannte die herbeieilende Mutter ihren Vater, und bittet sie für diesen oder nur für den Bettler?

Man muß diese Fragen mit Ja beantworten; wollte man sie verneinen, so ergeben sich Weiterungen, deren Auflösung doch an der Haupthandlung nichts ändert. Wenn der Graf erst bei seiner Heimkehr merkt, daß der Besitzer seines Schlosses sein Schwiegersohn ist, so müßte er nichtsdestoweniger versuchen sich als rechtmäßiger Besitzer geltend zu machen. Wenn der Schwiegersohn den Bettler nicht erkennt, so müßte er nach der Erkennung entweder von seiner Einkerkerung absehen oder darauf bestehen: das erste geschieht nicht und das zweite ändert nichts. Wenn die Mutter den Vater nicht erkennt, so würde die Erkennung erst bei den Worten erfolgen: »so kommt zu dem Vater, dem Ahnen«: dieses Motiv, zu dem Vater zurückzukehren, wenn er auch Bettler ist, würde sofort durch die Erklärung, daß er kein Bettler sei, wieder aufgehoben werden. Nichts in dem Gedichte spricht gegen die Bejahung unserer Fragen, mehreres aber dafür: die Worte des heimkehrenden Alten »so hab' ich mir Jahre die Tochter gedacht«, die Worte des zürnenden Ritters »Was lockst du die Kinder, du Tor?« und der Zusammenhang des Ganzen. Der Ritter hat bei seiner Heirat verlangt, daß die Braut sich gänzlich von ihrem bettelhaften Vater trennen solle, und ist nun entrüstet, daß der Vater doch eine Annäherung versucht und in das Schloß eindringt. Jenes beweisen die Worte: »sie möchte vom Vater nicht scheiden«, dieses die Worte: »zum tiefsten Verließ den Verwegenen fort«. Fragt man endlich, warum sich der Heimkehrende nicht gleich als rechtmäßiger Herr zu erkennen gibt, so muß man bedenken, daß die Wiederherstellung des Königreichs nicht sofort Anerkennung finden konnte und Vorsicht geboten war; eine Ausweisung der unberechtigten Eroberer war nicht ohne Gewalt denkbar, für seinen Schwiegersohn aber hatte der Graf eine Amnestie erwirkt: »euch künd' ich die milden Gesetze«.

Als der Ritter um die Bettlertochter warb, war er von einem unbewußten Gefühl richtig geleitet. Goethe sagt von ihr: »so schön und so edel erscheint sie zu-

gleich« und läßt den Bettler sagen: »erkennst du den Schatz, erhebst du zur Fürstin sie gerne«. Er erkannte in dem Bewerber den Eroberer seines Schlosses — er hätte ja auch sonst später nicht wissen können, wo er seine Tochter zu suchen habe, und überrascht sein müssen sie als Schloßherrin zu finden — er sah mithin, daß in dem ungestümen Herzen des Eroberers auch die edlen Regungen vorhanden waren. So ertrug er die ihm auferlegte Bedingung, sich von der Tochter getrennt zu halten, geduldig: »er träget in Freuden sein Leiden«. Als die Zeit der Rückkehr gekommen, da gibt ihm seine Verkleidung das beste Mittel, um vorsichtig seinen Besitz zu betreten. Er kommt in freudiger Ungewißheit, innerlich glücklich; er segnet die Enkel, die ihn nicht kennen; er wartet auf den Augenblick, daß Vater und Mutter eintreten, die ihn kennen müssen, und statt des erhofften Wiedersehens findet er unfreundlichen Empfang. Der Ritter kommt von der Jagd und erblickt seinen Schwiegervater, ihn überwältigt der Gedanke, eine Bettlertochter geheiratet zu haben. Als aber der vertriebene Graf sich ihm offenbart, da wird er sich klar, daß er seine Gattin nicht aus sinnlicher Begierde, sondern ihres edlen Herzens wegen geheiratet hat. Er sieht in diesem Augenblick ein, daß auch arme Leute edle Kinder haben können; er kämpft einen Seelenkampf durch, in welchem zu seinen guten Eigenschaften Reue und Selbsterkenntnis hinzukommen. Ihm kann verziehen werden; wie aber die Versöhnung mit seiner Gattin erfolgt, davon berichtet die Ballade nichts mehr.

Daß Loewe die Ballade so aufgefaßt hat, zeigt die Einheitlichkeit der Komposition. Jene fraglichen Überraschungen, die für die Handlung nebensächlich wären, kommen nicht vor. Die einzige Überraschung liegt in den Worten: »die Burg ist die meine, du hast sie geraubt«, mit welchen der Sänger den Ausbruch der Leidenschaften seines Schwiegersohnes und die Verstoßung der Frau und der Kinder beantwortet. Diese Scene zwischen Ritter und Bettler, dabei die bittende Mutter mit den Kindern auf der einen, die Bewaffneten auf der andern Seite, bildet den Höhepunkt der Handlung, der

von Loewe durch den Wechsel der Taktart und Tonart und durch die Begleitung hervorgehoben ist. Seine Komposition gliedert sich folgendermaßen:

1. D moll, Zwölfsechzehnteltakt, Str. 1. Einleitung. Die Kinder, welche sich zu dem Sänger hingezogen fühlen, bitten ihn hereinzukommen: »herein, o du Guter!«
2. D dur, Sechsachteltakt, Str. 2—6. Des Sängers Lied. Vorgefühl glücklichen Wiedersehens (a d cis h a). Str. 7 Anfang. Das gefürchtete Nahen des Vaters.
3. H moll, Viervierteltakt mit Sechzehnteln in der Begleitung, Str. 7, Zeile 4 — Str. 10, Zeile 2. Stürmische Scene, an der alle Personen beteiligt sind. Die Worte: »Was lockst du die Kinder, du Bettler, du Tor? Ergreift ihn, ihr eisernen Schergen« hat Loewe wiederholt, indem er durch die chromatische Steigerung der Melodie (fis g—gis a—ais h—h c—cis d dis e) das Anwachsen des leidenschaftlichen Grolles ausdrückt. Die zögernd gesprochenen Anfangsworte der zehnten Strophe: »und wenn euch der Gatte, der Vater verstößt, die heiligsten Bande verwegentlich löst« bilden den Übergang zum Schlußteil.
4. D dur, Sechsachteltakt, Str. 10, 3—9 und Str. 11. Der Sänger erhebt sich zu seiner ganzen Größe, gebietend, tröstend und hoffnungsfreudig. Bei den Worten: »rechtmäßiger König« erklingt noch einmal das erwähnte Motiv, jedoch mit einer kleinen Änderung, damit die Silbe »recht« zu ihrem Rechte kommt: d d cis h a.

Der getreue Eckart.

Die Komposition ist in zwei Teile gegliedert, einen in Moll, welcher das unheimliche Wesen der Geister darstellt, und einen in Dur, in welchem die freundliche Ausgleichung hervortritt: die vermittelnde und verbindende Person ist der getreue Eckart.

1. Die wilde Jagd. E moll, Viervierteltakt; Str. 1—3. In schauriger, ununterbrochener Bewegung naht sich das Heer der Geister; die fortwährenden Sechzehntel lassen nicht zu Atem kommen; bei den stets wechselnden Dissonanzen fühlen wir, daß wir mit etwas Unfaßbarem, Nichtmenschlichem zu tun haben. Die Regelmäßigkeit der Fortbewegung wird plötzlich (Takt 11) und dann noch mehrmals durch Arpeggien unterbrochen: aufwärts aufgelöste verminderte Septimenakkorde in Quintolen, abwärts aufgelöste E moll-Dreiklänge in Sechzehnteln; ein vordringendes Herausspringen wird deutlich bezeichnet. In immer neuer Abwechselung wiederholen sich diese Tonbilder, bald leiser, bald stärker, durch alle Oktaven hindurch, vom dreigestrichenen $\overset{\equiv}{e}$ beginnend, in fortwährender Steigerung abwärts bis zur großen Oktave und wieder aufwärts bis zur dreigestrichenen Oktave, um nach einem Fortissimo plötzlich mit dem viergestrichenen $\overset{\equiv}{e}$ abzubrechen. Die E moll-Melodie der 1. Strophe kehrt in der 2. und 3. wieder, nur tritt in der 2. Strophe eine Ausweichung in Dur ein für die freundliche Erscheinung des alten, getreuen Eckart.

2. Das Wunder der Krüge. G dur, Sechsachteltakt; Str. 4—8. Hier kommen die widerstrebendsten Empfindungen zur Geltung: die Angst der Kinder, die wohlmeinende Teilnahme des Alten, das Staunen der Eltern, die Schwäche der zum Schweigen verurteilten, die Güte des warnenden Dichters. Alles dies hat Loewe wie in einem Rondo harmonisch zusammengefaßt. Strophe 6 und 7 haben die Melodie von Strophe 4 und 5, nur mit anderem Schluß, Strophe 8 aber setzt sich zusammen aus der ersten Hälfte der 4. und der zweiten der 5. Strophe. Die kurzen Nachspiele wiederholen jedesmal die Melodie des Eckartmotives, gewissermaßen, um es in uns ausklingen, uns darüber sinnen zu lassen. Wie Goethe uns zum Schlusse sagt, daß wir dem Wunderbaren gegenüber am besten tun, unsere Neugier zu mäßigen, so erinnert uns Loewes Tonsatz aufs lieblichste an die Märchen unserer Kindheit, denen wir lauschen ohne sie zu begreifen und die wir doch zu begreifen vermeinten.

Der Totentanz.

Die Gespenstergeschichte beruht auf der Annahme, daß Tote, die im Grabe nicht Ruhe haben, in der Mitternachtstunde ihr Wesen treiben und dem Menschen, der sich ihnen unvorsichtig nähert, gefährlich werden. Lessing sagt im 10. Stück der Dramaturgie, daß auch derjenige gebildete Mensch, der nicht an Geistererscheinungen glauben will, durch den Dichter dazu gebracht werden kann: »So ein Dichter ist Shakespeare«. Aber auch Goethe ist so einer; von seinen Balladen sagt er selbst:

Märchen noch so wunderbar,
Dichterkünste machen's wahr.

Loewe hat auch diese schwierigste Art der Balladen mit besonderem Glücke behandelt; ich erinnere an die Braut von Korinth, die nächtliche Heerschau, der Mutter Geist. Es gibt eine Nachtseite des menschlichen Empfindens, die für uns Wahrheit behält, wenn wir sie auch nicht begreifen können. Traumhaftes, unbewußtes Seelenleben wird mächtig, der Geist des Menschen nähert sich dem Überirdischen. Die Empfindungsfähigkeit für das Übersinnliche wird durch die Musik in wirksamster Weise gesteigert. So ist es hier, wo mit Goethes »Dichterkünsten« sich Loewes Zauberkunst verbunden hat. Seine Komposition besteht aus drei Sätzen in E moll, A moll und E moll; im ersten beginnt die Geisterscene, der zweite begleitet den schauerlichen Tanz, im dritten erfolgt das Aufklettern zum Turm und die unerwartete, unverdiente Rettung des Türmers.

1. E moll, Sechsachteltakt, moderato. Str. 1 und 2. Mit den Worten: »da regt sich ein Grab« beginnt leise eine unheimliche Begleitung in Sechzehnteln. Auf Str. 1 folgt ein Nachspiel von zwei Takten; Str. 2 hat die gleiche Melodie wie die erste, aber eine verstärkte Begleitung. Das Nachspiel von vier Takten schließt mit dem hohen $\bar{\bar{e}}$.

2. A moll, Zweivierteltakt, presto. Str. 3—5. Ein Vorspiel von acht Takten gibt die Melodie des Geistertanzes. Leggieramente, leicht, flüchtig, schattenhaft, unstät

huschen die Töne dahin. Charakteristisch ist der Oktavensprung nach dem ersten und dem fünften Sechzehntel und die Dissonanz mit der Gesangstimme, die jedesmal durch das folgende Sechzehntel aufgehoben wird. Nach zweimal acht Takten ändert sich bei den Worten »das kommt nun dem Türmer so lächerlich vor« die Melodie für wiederum zweimal acht Takte. Strophe 4 hat für den Aufgesang (Zeile 1—4) in zweimal acht Takten die gleiche Melodie wie Strophe 3, für den Abgesang (Zeile 5—7) die geänderte Melodie in zuerst acht, dann sechs Takten. Strophe 5 beginnt wieder mit der Tanzmelodie, aber eine Oktave tiefer zur Begleitung des unruhigen verdrossenen Suchens. Sie besteht aus dreimal acht und dann sechs Takten; Melodie und Begleitung ändern sich dem Sinne gemäß.

3. E moll, Sechsachteltakt. Str. 6 und 7. Das Höhersteigen und Anklammern des kletternden Gerippes, »langbeinigen Spinnen vergleichbar«, und die wachsende Angst des Türmers ist durch die wechselnde Tonhöhe der Melodie und die Bewegung der Begleitung ausgedrückt. Diese Bewegung steigert sich zu chromatischen Sechzehnteltriolen bis zu dem errettenden Stundenschlage der Glocke. Die Macht des dämonischen Geistes ist gebrochen nicht durch menschliche Gegenwirkung, sondern durch ein höheres Gesetz, welches die Entfesselung der Kräfte in Schranken hält. Nach der Dissonanz des Glockenschlages (in der Gesangstimme c, im Baß h) geht die Begleitung, indem das Gerippe zerfällt, in schneller Bewegung abwärts zum tiefen E und schließt mit einem kurzgehaltenen E moll-Akkord.

Wirkung in die Ferne.

Wie die Ballade aus dem Altschottischen, so ist auch diese Dichtung eine heitere. Aus einer Verlegenheit entsteht eine andere größere, aber die Königin weiß durch ein witziges Wort allem Verdruß vorzubeugen und hat noch dazu einen kleinen Triumph in einer philosophischen Streitfrage, sie kann beweisen, daß es eine Wirkung in die Ferne gibt. Die Strophen beginnen mit der gleichen

Melodie, welche dem Inhalt entsprechend verändert wird. Die ganze Komposition ist ein Allegretto giojoso con grazia in A dur, Sechsachteltakt und erinnert an das Briefduett im Figaro und das Duett zwischen Ännchen und Agathe, unterscheidet sich aber von diesen wesentlich durch seinen epischen Charakter.

Str. 1. Heitere Abendgesellschaft der Königin; man schlürft Sorbett, man will Karten spielen, der Page soll der Königin den Spielbeutel holen.

Str. 2. Die Hofdame hat den Verdruß, durch Zerbrechen ihrer Tasse sich das Kleid zu verderben: diese Unannehmlichkeit wird durch A moll ausgedrückt.

Str. 3. Sie enteilt, trifft aber mit dem Pagen zusammen; die Liebenden genießen den Augenblick. Die Melodie geht in F dur über.

Str. 4. Das scharfe Auge der Königin entdeckt den von dem verdorbenen Kleide der Hofdame abgedrückten Fleck auf des Pagen Weste. Die Musik weicht wieder nach F dur aus.

Str. 5 u. 6. Sie hat den Zusammenhang erkannt, aber sie triumphiert mit diesem Beweis für Wirkung in die Ferne über ihre Hofmeisterin und heißt den Pagen sich auf ihre Kosten eine neue Weste besorgen: sonst »wird er gescholten«. Die Musik weicht in Str. 5 nach F dur, in Str. 6 nach B dur aus, um mit anmutigen Klängen in A dur zu schließen.

Der Sänger.

Eine Ballade von urwüchsiger Kraft und Schönheit, in welcher der Dichter und Sänger von Gottes Gnaden gefeiert wird.

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet;
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet!

So sprach Goethe zu seinem Fürsten, und so konnte Loewe singen; in den Tönen zu diesen Worten jubiliert er wie der Vogel, dem Gesang Sprache ist. Gleich dem

Gedichte, welches in kräftigen Strichen den einfach erhabenen Vorgang zeichnet, kein Wort zu viel, keins zu wenig, schreitet die Komposition vorwärts.

Str. 1. Einleitung: Der König läßt den Sänger rufen, kurze gebietende Worte, eifrige Ausführung seines Befehls. F dur, Viervierteltakt, rezitativähnlich.

Str. 2 u. 3. B dur, Sechsachteltakt. Des Sängers Eintritt; des Sängers Lied. Er begrüßt Ritter und Frauen, er läßt seine Harfe in aufgelösten Akkorden erklingen. Der König läßt die goldene Kette bringen. Hier vermischen sich die Motive des königlichen Befehls mit den letzten verstummenden Harfen - Akkorden des Sängers, und nun stehen sich König und Sänger gegenüber, der schenkende König und der dankend ablehnende, bittend fordernde Sänger.

Str. 4. Der Höhepunkt des Gedichtes bereitet sich vor. F dur, Viervierteltakt. Es ertönen die Motive der ersten Strophe. In großer Erregung erhebt sich der Sänger, um den Wert seines Liedes zu verkünden. Die aufsteigenden Akkorde hinter dieser Strophe zeigen, wie er sich ein Herz faßt, um ein offenes Wort zu sprechen.

Str. 5. Der Höhepunkt: »Ich singe, wie der Vogel singt«. B dur, Sechsachteltakt. Während in Str. 2 und 3 die Harfenbegleitung hervortrat, tritt sie hier zurück; ganz leise werden die Harmonien gegriffen zu der reich modulierten Melodie. Harfenakkorde schließen diese Strophe wie die dritte.

Str. 6. F dur, Viervierteltakt. Des Sängers feierlicher Dank. Er spricht aus vollem Herzen. Kraft und Wohllaut tönen aus der einfachen Melodie, in welcher ihn Loewe die Segensworte singen läßt:

O wohl dem hochbeglückten Haus,
Wo das ist kleine Gabe!

Der Schluß ist, mit Wiederholung der Melodie der ersten Strophe, ebenso melodisch wie kraftvoll und kurz.

Wie in Goethes Gedicht, so ist auch in Loewes Tonsatz nichts zu wenig oder zu viel: seine meisterhafte Kürze kommt gerade in dieser Ballade dem Hörer eindringlich zum Bewußtsein. Besonders knapp und deutlich sind die Worte ausgedrückt: »Er setzt' ihn an —, er

trank ihn aus —«; es mußte das Ansetzen und Austrinken markiert werden, weil die Handlung eine würdevolle und feierliche ist, dementsprechend muß die Stelle gesungen werden.

Der Schatzgräber.

Die Komposition fängt geheimnisvoll an, wir werden an die Freischützouvertüre erinnert; es folgen die Klagetöne der Armut (Takt 1—22, A moll, lento), dann die unheimlichen Bewegungen der Beschwörung mit ruheloser Triolenbegleitung (Takt 23—78, E moll, allegro). Aus fernster Ferne kommt eine geisterhafte Lichterscheinung; dies ist der Augenblick, wo das Dämonische, Übersinnliche vor unser Auge tritt; die unruhige Triolenbegleitung hört auf, im Viervierteltakt tönt fortwährend gis in heranschreitender Bewegung (Takt 79—92). Statt des erwarteten Bösen ist es der gute Genius. »Heller ward's mit einem Male von dem Glanz der vollen Schale«: da erstrahlt auch die Musik im Glanze der Durtonart (Takt 93—102, E dur). Liebliche Akkorde begleiten die Beschreibung der holden Gestalt (Takt 103—122). In fortgesetzter Steigerung erfolgt die Aufforderung zum Beginn eines neuen Lebens, immer eindringlicher ertönt die erweckende Kunde von dem Segen der Arbeit (Takt 123 bis zum Schluß, A dur, Allegro nobile).

In dieser Komposition hat Loewe die Zeilen der letzten Strophe mehrmals wiederholt. Da solche Wiederholungen nicht seine Gewohnheit sind, muß ein besonderer Grund vorliegen, und der kann nur in der Herstellung des musikalischen Gleichgewichtes gesucht werden. 1. Bei einmaligem Durchkomponieren würde der Eindruck der letzten Strophe zu schwach, die Nachwirkung der vorausgehenden Strophen, namentlich der ersten 90 Takte in Moll zu stark gewesen sein. Es liegt hier ein Unterschied zwischen Poesie und Musik vor, den Lessing bereits im Laokoon für Poesie und Malerei festgestellt hat: die Worte des Poeten verhallen, der Eindruck des poetischen Bildes ist flüchtig, aber die Farben des Malers und das Material des Bildners halten den Eindruck

dauernd aufrecht. Die Musik steht gewissermaßen in der Mitte: sie bewirkt keinen dauernden Eindruck wie die bildenden Künste, aber doch einen stärkeren als die redenden. 2. Man vergegenwärtige sich die Lage des armen Mannes und seine Überraschung bei den Worten des himmlischen Geistes. Der Geist spricht nicht nur, sondern der Arme hört auch; er ist nicht sofort bekehrt und in einen neuen Menschen verwandelt, sondern er zögert mutlos, so daß es immer erneuten Zuredens bedarf. Diesen Zustand hat Loewe musikalisch ausgedrückt; bei den Worten »Grabe hier nicht mehr vergebens« empfinden wir, daß einem Mutlosen zugeredet wird (D moll); aber nach der dritten Wiederholung dieser Worte folgt eine herrliche triumphierende Kadenz: die Bekehrung ist gelungen, das neue Leben soll beginnen, und an das alte erinnern nur noch zwei in den Schluß eingestreute Takte, die jenes Motiv wiederholen.

Indische Legende.

Die Balladen Indische Legende, Paria, Die Braut von Korinth gehören enger zusammen; ihre ungewöhnliche Ausdehnung beruht auf der Größe des Grundgedankens: Liebe, Tod und Erlösung bilden das Thema. In der indischen Legende wird die Bajadere durch die erweckte Liebe in den Tod geführt, aus dem Grabe aber vom Gotte in den Himmel erhoben. Der Höhepunkt ist das Erwachen ihrer Liebe, der Wendepunkt das Sterben des Gastes und Gatten, der Schluß die Erlösung aus irdischer Schmach und Not. Der Dichter führt uns in das indische Wunderland: ein Gott wandelt unerkannt auf Erden; vom üppigen Bajaderentanz kommen wir zur Feuerbestattung und zur Witwenverbrennung und sehen den Gott mit der Bajadere zum Himmel entschweben. Aber gewaltiger als alles Fremdartige und Wunderbare wirkt der Gedanke des Gedichtes, daß auch der Sündige auf Erlösung hoffen darf:

Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder,
Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.

Man denke an Faust, dessen Unsterbliches die Engel zum Himmel tragen:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen;

Man denke an Klopstocks Wort von »Der sündigen Menschen Erlösung«; man denke an Tannhäuser, an Herakles und an andere Gestalten der Sage, mit denen die größten Dichter sich beschäftigt haben. So hatte Loewe Anlaß, den ganzen Zauber seiner vielseitigen Darstellungskunst und die Tiefe seines fühlenden Gemütes, seiner feinbesaiteten Seele zu entfalten.

Die von Goethe gestaltete große elfzeilige Strophe besteht gewissermaßen aus drei kleineren Strophen, von denen die erste (a) und die zweite (b) vierzeilig sind und trochäischen Rhythmus haben, die letzte aber (c) dreizeilig ist und daktylischen Rhythmus mit einem Vorschlage hat, welcher in Str. 4 weggelassen ist. Loewe hat seine Komposition dieser Gestaltung der Strophe angepaßt, nur in der 6. und 9. noch eine besondere Teilung nach der zweiten Zeile eintreten lassen. Sein Tonsatz ist dem Inhalte der Dichtung gemäß reich gegliedert und baut sich folgendermaßen auf.

1. Cdur, Viervierteltakt, Maestoso. Str. 1a und b, viermal vier Takte. Mit hoher Würde beginnt die Erzählung von Mahadöh (magnus deus), dem Herrn der Erde. Am Schlusse des achten Taktes beginnt eine stärkere Bewegung durch Achtel, jedoch nur für vier Takte.

2. Amoll, Sechsachteltakt, Nobile mosso. Str. 1c, zweimal vier Takte. In bewegterem Rhythmus wird die geheimnisvolle Tätigkeit des Gottes ausgedrückt.

3. Cdur, Viervierteltakt, Allegretto. Str. 2a und b, viermal vier Takte. Gott und Bajadere treffen zusammen. Die Melodie ist im ganzen die der ersten Strophe, die Begleitung bewegt in Achteln und im 12. Takt, das Eilen der Bajadere bezeichnend, in Sechzehnteln. Die Sechszehntel des letzten Taktes leiten zum folgenden über.

4. Amoll, Zweivierteltakt. Str. 2c, fünfmal vier Takte. Der Tanz der Bajadere wird dargestellt, zuerst in dreimal vier Takten mit dem Gesange, sodann in einem Nachspiel von zweimal vier Takten. Str. 3a und b, achtmal

vier Takte in C dur: die Bajadere bewillkommnet freundlich ihren Gast. Str. 3 c, dreimal vier Takte in A moll mit der vorigen Melodie des Bajaderentanzes, dazu das Nachspiel von zweimal vier Takten. Das Mädchen zeigt sich geschäftig und herzlich. Str. 4 a und b, achtmal vier Takte in C dur wie in der dritten Strophe. Bei der Prüfung durch den Gott zeigt sich des Mädchens liebende Natur.

5. A moll, Sechsachteltakt, Come sopra also wie in der ersten Strophe (1 c). Str. 4 c, zweimal vier Takte, wiederum die geheimnisvolle Tätigkeit des Gottes ausdrückend. Nach der Fermate folgt unvermittelt die Durtonart.

6. A dur, Zweivierteltakt (a tempo). Str. 5 a und b. Siebenmal vier Takte, dazu noch drei und der erste des folgenden Abschnittes, der nur zur Vermittelung des Tempowechsels abgetrennt ist. Eine reich modulierte und lebhaft bewegte Melodie ist der Ausdruck für den Schmerz und die Wonne der Liebe.

7. A dur, Sechsachteltakt (tempo I). Nach dem erwähnten Übergangstakt folgt Str. 5 c in zweimal vier Takten, denen ein Nachspiel von ebenfalls zweimal vier Takten in gleicher Melodie folgt. Der Bajadere Gast wird ihr Gatte. Dieser empfindungsvolle Abschnitt schließt ritardando, lento, adagio.

8. A dur, Zweivierteltakt (a tempo). Str. 6 a, Zeile 1 und 2, acht Takte, mit der Dur-Melodie von Str. 3 a beginnend, um jäh unterbrochen zu werden.

9. A moll. Die Tonart geht in Moll über. Wir erkennen das Erschrecken der Gattin, die Vorbereitung der Bestattung, die Zurückweisung durch die Priester und die Einweihung des Feuergrabes. Str. 6 a, Zeile 3 und 4, acht Takte die anfängliche Durmelodie in Moll fortsetzend. Wir erfahren des Gastes und Gatten Tod. Str. 7 b, viermal vier Takte, die Verzweiflung der Gattin bei dem Hinaustragen des geliebten Toten bezeichnend. Str. 7 c, dreimal vier Takte zum feierlich eintönigen Gesange der Priester mit einem Nachspiel von vier Takten. Str. 8 a, viermal vier Takte der Durmelodie von Str. 3 a

und 6a, die hier gänzlich in Moll durchgeführt ist. Die geschilderte Verzweiflung der Bajadere geht alsdann in eine mit süßer Erinnerung gemischte Trauer über, bei welcher die Liebe zum Gatten hervorbricht. Str. 8 b, viermal vier Takte der erwähnten C dur-Melodie. Str. 8c, dreimal vier Takte. Die Priester singen ihren Grabgesang; die obige Priestermelodie aus A moll (Str. 7c) kehrt hier in E moll wieder. Str. 8a und b, achtmal vier Takte. Die Priester wollen die Bajadere nicht als Witwe anerkennen. Str. 8c, dreimal vier Takte fortissimo mit einem ebenso lauten Nachspiel von vier Takten. Drommetenklang, die Einweihung des Scheiterhaufens begleitend, übertönt die Klagen. Str. 9a, Zeile 1 und 2, vier und zwei Takte, zu denen noch der Anfangstakt des folgenden Abschnittes gehört. Die Verzweiflung der Abgewiesenen erreicht ihren höchsten Grad.

10. C dur, Viervierteltakt, Allegro. Zunächst wird die Musik noch aus A moll übergeleitet. Str. 9a, Zeile 3 und 4 stellen den Heldentod der pflichttreuen Witwe dar. Sechs Takte, einschließlich des erwähnten Anfangstaktes. Str. 9b, zweimal vier Takte. Mit triumphierenden Klängen der Musik schweben die Liebenden empor. Str. 9c, Schlußbetrachtung über Erlösung und himmlische Freude. Nach zweimal vier Takten wird die letzte Zeile wiederholt, die Schlußtakte werden zur Markierung der Verlangsamung erweitert, ein kurzes Nachspiel in jubelnden Tönen bildet den Schluß.

Die Einheit dieser überaus reichen und vielgestaltigen Komposition liegt nicht nur in der harmonischen Stimmung, welche sich in der Verwandtschaft der gewählten Tonarten, C dur — A moll — A dur — A moll — C dur, und in der Wiederkehr der Melodien zeigt, sondern vor allem darin, daß das lyrische und das dramatische Element der epischen Erzählung untergeordnet sind. Nichts überwuchert, denn über allem schwebt die Stimme des vortragenden Sängers. Und so streng der viertaktige Rhythmus beibehalten ist, so frei bewegt sich der epische Vortrag. In der Behandlung der Deklamation ist die monotone Innehaltung des Zeitmaßes durchaus vermieden, mit freiester Beweglichkeit ist Länge und

Kürze der Silben dem Inhalt gemäß behandelt. Ein Beispiel: der Anfang der ersten Strophe

Mahadöh der Herr der Erde
Kommt herab zum sechsten Mal,

welcher nach antiker Messung trochäisch ist, also

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪

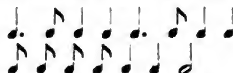
hat bei Loewe folgende Silbenwerte:



Der entsprechende Anfang aber der zweiten Strophe

Als er nun hinausgegangen,
Wo die letzten Häuser sind,

hat bei gleicher Melodie folgende Werte:



So zeigt sich Loewes Meisterschaft in der Beherrschung aller Seiten der Komposition und in der vollkommenen Auffassung der Goetheschen Dichtung.

Paria.

Die drei Gedichte Gebet des Paria, Legende, Dank des Paria bilden ein Ganzes, eine Balladen-Trilogie, die an Umfang und Gedankentiefe alle übrigen Gedichte überragt. Die Tiefgründigkeit beruht auf der Wahl des Themas: es handelt sich um das Verhältnis des Menschen zur Gottheit, um Schuld und Erlösung. An diesem Thema hat Goethe sein ganzes Leben hindurch gearbeitet, vom Tage des Erdbebens in Lissabon, welches den sechsjährigen zum Nachdenken veranlaßte, bis zum letzten Lebensjahre, in welchem der einundachtzigjährige den Faust vollendete. In der Dichtung Paria wird wie in der Ballade von der Bajadere und in der Braut von Korinth die Liebe und der Tod eines Weibes geschildert; aber während jene beiden Balladen eine einfache Handlung haben, ist hier die Handlung durch die Klage, die

Bitte und den Dank des Paria erweitert. Der verstoßene Paria bittet Brama um ein Wunder, das ihn trösten soll, das Wunder begibt sich und nun erkennt der Paria Bramas Allmacht und Güte. Das in der Legende erzählte Wunder vollzieht sich an einer Bramanenfrau: sie lebt in völliger Seelenreinheit, bis ein Sündenfall eintritt, »denn Verführung kommt von oben«; sie wird getötet und wieder ins Leben gerufen, ist aber durch einen wunderbaren Vorgang nun Bramanin und Paria zugleich, »weisen Wollens, wilden Handelns«, ein Sinnbild der Menschen, deren Geist willig, deren Fleisch schwach ist, mit denen Brama Mitleid haben muß. Diese Legende ist von den beiden Parialiedern umrahmt; Loewe hat daher an die Möglichkeit gedacht, seine Komposition auf zwei Stimmen zu verteilen. Er bemerkt für diesen Fall: »Das Gebet übernimmt eine männliche Stimme, die Legende eine weibliche Stimme, bis zu dem Lento depassionato ‚Und er kehrt mit blutigem Schwerte', welches von der männlichen Stimme bis zu dem Allegro ‚Sohn, o Sohn, welch' Übereilen' vorgetragen wird. Die weibliche Stimme singt von hier die Legende aus, und den Dank übernimmt wieder die männliche Stimme.« Diese Verteilung ist nützlich und geschmackvoll; nützlich, denn der Vortrag ist anstrengend; geschmackvoll, denn die männliche Stimme entspricht dem Paria, die weibliche der Bramanin, die männliche beginnt und schließt, die weibliche wird durch die Erzählung in der Mitte unterbrochen. So entsteht ein Wechselvortrag, wie bei den alten griechischen Rhapsoden.

Gebet des Paria.

Des dur, Viervierteltakt, Maestoso andante. Ein Gebet aus tiefstem Herzen. Die erhabene Melodie schreitet im Rhythmus von je zwei Takten fort, so daß auf jede Textzeile ein Auftakt, ein voller Takt und ein Taktanfang kommen. Der Schluß der ersten Strophe wird durch ein wiederholtes leises es markiert. Die zweite, sempre piano, con dolore, beginnt danach in Es moll mit gleichem Rhythmus, der aber etwas verschoben und variiert wird. Die dritte Strophe folgt der zweiten unmittelbar. Sie hat

ebenfalls den Rhythmus der ersten Strophe und fängt wie diese in Des dur an; während aber die erste in der Mitte nach F moll übergeht, wird hier die Tonart festgehalten.

Legende.

Dieser Mittelsatz der Paria-Dichtung beginnt in F dur, um in F moll zu schließen.

1. F dur, Zweivierteltakt, Andantino grazioso. »Wasser holen gieng die reine schöne Frau des hohen Bramen.« Die vollkommen reinen, anmutig bewegten Melodien und Harmonien stellen die himmlische Klarheit der edelsten Seele in ihrem täglichen Wandel dar. Die Tonweise wiederholt sich fünfmal, man möchte sie noch öfter hören.

2. Un poco più moto. Der verhängnisvolle Tag: sie beugt sich über das Wasser; die Melodie drückt das Abwärtsbeugen aus.

3. Des dur, Viervierteltakt, Allegro maestoso. Die Frau erblickt das Spiegelbild des über den Himmel schreitenden Liebesgottes. Die Musik ist mit einem Terzensprung in die prächtige Des dur-Tonart übergegangen, in überwältigender Fülle drückt die Triolenbegleitung die alles durchstrahlende und durchflutende Kraft des Dämonischen aus, das »des Gottes uranfänglich schönes Denken aus dem ew'gen Busen schuf«. Die Herzensunschuld der Frau ist hin; ihre Bestürzung drücken die leisen unisono gehenden Triolen in der Begleitung ergreifend aus.

4. Fis moll, Viervierteltakt. Ihr Entsetzen wird geschildert, die unterbrochene Begleitung drückt ihr Herzklopfen und Zittern aus: »schuldig, keiner Schuld bewußt«.

5. A moll, Viervierteltakt, Lento depassionato. Hier beginnt ein episch-dramatischer Abschnitt, Rede und Gegenrede zwischen Vater und Sohn, der schließlich mit wundertätiger Berührung die Enthauptete ins Leben zurückruft. Die Musik ist rezitativisch, die Melodie deklamatorisch, das Tempo dem entsprechend wechselnd: più moto, lento appassionato, più moto, lento ritenuto, accelerando, allegro assai, stringendo, tempo primo.

6. F moll, Zweihalbetakt, Largamente. Das Wunder

ist geschehen, aber anders, als der Sohn es hoffte: »auf- ersteht ein Riesenbildnis«, welches die Musik in großen Zügen zeichnet.

7. F moll, Vierviertelta kt, Tempo di Allegro: die unglückliche Umgeschaffene. In ungestümen Synkopen geht die Musik dahin, meist im Rhythmus von zwei Takten, den Kampf der Gefühle ausdrückend. Nichts schrecklicheres kann es geben, als den Gedanken, mit einem schlechteren Wesen verbunden zu sein. Durch die Verzweiflung der Bramanenfrau klingt die Erinnerung an die Erscheinung des geflügelten himmlischen Jünglings, in der Musik durch Wiederholung der Triolen in Des dur wiedergegeben.

8. Des dur, Viervierteltakt, Maestoso andante. »Tröste!« lautet die feierliche Verkündigung der Mutter, in der Tonart und im Rhythmus des Pariagebetes und des Pariadankes. Dort wurde der Trost erbeten, hier wird er gespendet, nachher wird dafür gedankt: so sind die drei Gedichte innerlich und auch musikalisch verbunden.

9. F moll, Viervierteltakt, Allegro assai, con maestà. Ein feierliches Finale in scharfen Rhythmen; das Verhältnis des neuen Doppelwesens zur Gottheit einerseits und zur Menschheit andererseits wird dargestellt. »Was ich denke, was ich fühle, ein Geheimnis bleibe das.« Mit diesen Worten schließt die Legende, düster und langsam in den Grundton F verklingend.

Dank des Paria.

Des dur, Viervierteltakt, Maestoso andante, con allegrezza santa. Mit mächtigen, vollen Akkorden setzt dieses Lied ein, in der Musik dem »Gebet des Paria« gleichend, ein Hymnus auf Gottes Allmacht und Güte. Die drei Strophen haben gleiche Melodie und können sie haben, da die Stimmung die gleiche ist, die der Dankbarkeit, während in dem »Gebet« die Stimmung wechselte. Eine besondere Feinheit der Komposition besteht darin, daß die dritte Zeile wiederholt wird. Es wird dadurch eine wirksame Steigerung gewonnen, die zu dem kraftvollen Schlusse überleitet.

Die Braut von Korinth.

Das Gedicht ist oft sowohl wegen seines Stoffes wie wegen der Ausführung getadelt worden: die Rückkehr aus dem Grabe ist entsetzlich und die ausführliche Darstellung des Liebesgenusses der Toten ist noch entsetzlicher. Es war ein Wagnis des Komponisten, die Worte des Dichters in Musik zu übertragen, ein Wagnis, das wohl nur Loewe gelingen konnte und — gelungen ist. Seine Musik macht den schaurigen Vorgang wahrscheinlich, indem sie ihn mit menschlicher Empfindung erfüllt und unserm Herzen näher bringt — Malerei würde die entgegengesetzte Wirkung haben —; aber Loewe hat noch ein übriges getan und von den 28 Strophen zwei weggelassen, diejenigen nämlich, welche die Begrabene als Vampyr darstellen.

Aus dem Grabe werd' ich ausgetrieben,
Noch zu suchen das vermißte Gut,
Noch den schon verlornen Mann zu lieben
Und zu saugen seines Herzens Blut.
Ist's um den geschehn,
Muß nach andern gehn,
Und das junge Volk erliegt der Wut.

Mit dieser Strophe fiel auch die vorangehende, in welcher die Schuld für die Rückkehr aus dem Grabe der Mutter aufgeladen wird:

Mutter, habt ihr doch das Wort gebrochen,
Weil ein fremd, ein falsch Gelübd euch band!
Doch kein Gott erhört,
Wenn die Mutter schwört,
Zu versagen ihrer Tochter Hand.

So hat Loewe das Gedicht in ein Liebesgedicht verwandelt, er hat das Schaurigste entfernt und der Liebesscene ihre Berechtigung gegeben. In dieser Gestalt ist die Ballade ein schöneres Gegenstück zu Bürgers Lenore.

Die Hauptperson ist die Braut; sie ist in Korinth als Christin getauft, aber innerlich Heidin geblieben und findet nach dem Tode die Ruhe nicht eher, als bis sie mit dem Geliebten vereinigt und das christliche Begräbnis in die heidnische Feuerbestattung verwandelt ist. »Die

Erde kühlt die Liebe nicht« sagt die Unglückliche der Mutter und bittet sie: »Bring' in Flammen Liebende zur Ruh«. Und weil sie der Macht der Liebe erliegt, weiht sie nach langem Sträuben auch den geliebten Jüngling dem Tode. Wie Loewe die Braut dargestellt hat, ihr geisterhaftes Schweben, ihr nur von halbem Leben erfülltes Herz, läßt sich nicht beschreiben, nur empfinden.

Der Jüngling ahnt nicht, was für ein Wesen vor ihm steht, »wie der Schnee so weiß, aber kalt wie Eis«. Er versteht ihre Andeutungen nicht; »Bist vor Schrecken blaß« sagt er. Der Dichter malt es nicht aus, wie ihm bei den letzten Worten zu Mute ist: »Schöner Jüngling! kannst nicht länger leben«; er schildert ihn nur als feurig Liebenden, in der Liebe Glücklichen, und als solchen hat ihn auch Loewe charakterisiert.

Nun könnte man meinen, daß durch diesen Gegensatz von liebevollem Leben und lebenslosem Lieben die Einheit der Komposition beeinträchtigt wird; das ist aber nicht der Fall. Spricht sich die Einheit des Gedichtes in dem vom Dichter erfundenen Strophenbau aus, dessen eigentümlichste Stelle die beiden kurzen Zeilen, die fünfte und sechste jeder Strophe sind, so ist das noch mehr im Tonsatze der Fall, da Loewe für diese kurzen Zeilen eine Melodie erfunden hat, die er in der wunderbarsten Weise zu variieren und zu harmonisieren versteht. Da nun der Inhalt der Strophe sich meist in diesen Zeilen konzentriert, so sind sie für das Gedicht besonders bedeutungsvoll und sind es noch mehr für die Komposition. Am meisten empfindet man dies vielleicht an den folgenden Stellen:

Und er schlummert fast (Str. 4)
Ruhe nur so fort (Str. 6)
Bist vor Schrecken blaß (Str. 7)
Opfer fallen hier (Str. 9)
Sei die Meine nur (Str. 10)
Die an Dich nur denkt (Str. 11)
Liebchen, bleibe hier (Str. 12)
Doch vom Weizenbrot (Str. 14)
Wie der Schnee so weiß (Str. 16)
Wechselhauch und Kuß (Str. 17)
Klag- und Wonnelaut (Str. 19)

Nach diesen Betrachtungen über den Wert der Dichtung und den Charakter der Komposition kommen wir zur Übersicht der von Loewe gewählten Einteilung.

1. G dur, Viervierteltakt. Moderato. Str. 1: erzählende Exposition. Str. 2 deutet das Problem an, den Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum. Die Melodie wiederholt zum Teil die der ersten Strophe, aber mit Zwischenspiel und Nachspiel. In Str. 3 ändert sich die Situation, was durch einige Ausweichungen der Tonart angedeutet wird. Str. 4 verändert die Melodie und die Begleitung, die Nacht wird geschildert. Geheimnisvolle Achtelnoten bei den Worten »als ein selt'ner Gast« bezeichnen das Hereinschweben des Geistes.

2. C dur, Viervierteltakt. Terzen con una corda, pianissimo begleiten die unbestimmte Bewegung der lieblichen Gestalt (Str. 5), bis die Braut in laute Klagen ausbricht (Str. 6, »schmerzvoll gedehnt«, tutte corde).

3. F dur, Viervierteltakt. »Lebhaft und feurig«. Die Neigung des Jünglings bricht lebhaft hervor, von rauschenden Sechzehnteln begleitet (Str. 7). Die Worte »Bleibe« usw. »den Amor«, »wie froh die Götter sind« hat Loewe mit Nachdruck wiederholt. Die Melodie bewegt sich in großen Tonschritten; der Jüngling unterbricht sich nur mit der Betrachtung »bist vor Schrecken blaß«. Es folgt ein lebhaftes Nachspiel, welches vor Str. 8 in erschreckender Weise mit A fortissimo abgebrochen wird, Str. 8 enthält die ablehnende Antwort des Mädchens, in Achtelnoten, dolente assai. In Str. 9 wird der Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum deutlich ausgesprochen. Die Melodie von Str. 8 kehrt wieder.

4. C dur, Viervierteltakt. Str. 10: Bräutigam und Braut erkennen einander. Die Begleitung geht in die tiefe Oktave über; die freudige Überraschung wird durch Sechzehntel ausgedrückt.

5. F dur, Viervierteltakt. Lebhafte Melodie und Begleitung wie in Str. 7 drücken die erwachende Liebe des glücklichen Jünglings aus. Nach dem Nachspiel mit jenem kurzen Übergang, fortissimo, bis zum tiefen A wie zwischen Str. 7 und 8 beginnt die Weigerung der Braut (Str. 11); es folgt das Geständnis ihrer unerfüllbaren

Sehnsucht (»Die an dich nur denkt«). Melodie und Begleitung sind wie in Str. 9. Die folgende Strophe (12) enthält des Jünglings Antwort, seine erregte Aufforderung zur Schließung des Bundes: »schneller und mit gesteigertem Feuer«, bei den Worten »Liebchen, bleibe hier« un poco più mosso und accelerando.

6. F dur, Zwölfachteltakt, »ruhig, heimlich und süß«. »Nicht schleppend«, legatissimo, piano. Str. 13—18 bilden den Höhepunkt; die Musik drückt die sanfte, aber alle Nerven durchdringende Erregung aus. Str. 13 enthält den Treuschwur und den Austausch der Geschenke; Str. 14 schildert die Mitternachtsstunde, in welcher das Lebensgefühl des zurückgekehrten Geistes sich steigert; die Speise wird abgewiesen, aber der blutrote Trank genossen; in Str. 15 hören wir das Liebesflehen des Jünglings, in Str. 16 gibt die Braut mitleidig nach; die Melodie beginnt wie in Str. 13; in Str. 17 wächst die Heftigkeit des Jünglings; tragische Ironie liegt in seinen Worten: »wärst du selbst mir aus dem Grab gesandt«. Str. 18 hat die gleiche Melodie wie Str. 13 und 16: »Seine Liebeswut wärmt ihr starres Blut«. Den Übergang zu Str. 19 bildet eine chromatische Folge von übereinander gebauten kleinen Terzen, leises geisterhaftes Flüstern ausdrückend. Das Nahen der Mutter führt nach dem Höhepunkte die Wendung herbei. Str. 20 hat die gleiche Melodie für die lauschende Mutter.

7. A moll, Viervierteltakt, Prestissimo. Die schnell sich folgenden kreischenden Tonleitern in Zweiunddreißigsteln lassen uns merken, daß Schreckliches geschieht. Auf den Zornausbruch der Mutter in Str. 21 folgt die Überraschung der Liebenden. Das Aufrichten der Geistergestalt ist durch Sextolen mit chromatisch anwachsender Tonhöhe markiert.

8. D moll, Viervierteltakt. Appassionato. Str. 23 und 24 sind übereinstimmend komponiert; sie enthalten die leidenschaftlich wehmütige Klage der Braut und ihr Geständnis.

9. G moll, Viervierteltakt. Es folgt Str. 27, ohne daß man Str. 25 und 26 vermißt: der con gran dolore vorgetragene Abschied von dem geliebten, nun dem Tode

verfallenen Jüngling; daran schließt sich der Anfang von Str. 28, die letzte Bitte an die Mutter, im ganzen mit derselben Melodie.

10. G dur, Viervierteltakt. Der triumphierende Schluß der 28. Strophe enthält in der Begleitung das erwähnte wiederkehrende Motiv der kurzen Zeile, jetzt aber in der Durtonart: g fis g a fis und endet mit einem immer leiseren Entschwinden in den höchsten Sphären.

Da die Tonart zu Anfang und zum Schluß G dur ist und die dazwischen liegenden Teile nur Ausweichungen in die nächstverwandten Dur- und Molltonarten enthalten, so ergeben sich vier dem Inhalt entsprechende Hauptabschnitte:

1. Einleitung: G dur,
2. Jüngling und Braut, ihre Liebe: C dur, F dur,
3. Mutter und Tochter, die Klage: A moll, D moll, G moll,
4. Schluß: G dur.

Loewe hat durch seine Komposition unzweifelhaft das Verständnis des Gedichtes gefördert; er gehört wegen seiner Balladen überhaupt wie auch wegen seiner anderen Kompositionen aus Goethes Werken und wegen seines Kommentars zum Faust zu den besten Interpreten des Dichters; er hat aber auch in dieser Ballade durch eine kurze Anmerkung eine Stelle erklärt, die in den verbreiteten Kommentaren entweder gar nicht oder nur mangelhaft gedeutet wird: zu der Stelle »Salz und Wasser« (Str. 24) notiert er: »Accipe sal sapientiae. — Taufformel.«

Anhang.

S. 2. Erlkönig (gedichtet wahrscheinlich 1781), von Loewe komponiert 1818 oder 1817; die Komposition erschien 1821 als Op. 1 No. 3. Der erste Tonsatz rührt von Corona Schröter her, welche 1782 Goethes Singspiel Die Fischerin in Musik setzte (A dur, Sechsachteltakt, strophisch; nur acht Takte, mit der Vortragsbezeichnung »etwas langsam und abenteuerlich«). Diese und andere Kompositionen sind von M. Friedländer im 2. Bande der Schriften der Goethe-Gesellschaft Weimar 1896 veröffentlicht. Tappert, 54 Erlkönig-Kompositionen, Berlin 1898 (nebst Nachträgen, die noch 8 Kompositionen nennen).

S. 4. Hochzeitlied (gedichtet 1802, veröffentlicht 1804), von Loewe 1832 komponiert; die Komposition erschien in demselben Jahre als Op. 20 No. 1. Auch Zelter, Reichardt und Tomaschek (Op. 56) komponierten das Gedicht. Über Pocci und Raumer s. M. Runze S. XLV.

S. 6. Der Zauberlehrling (gedichtet 1797). Loewes Komposition entstand als Improvisation am 10. März 1832 in der Singakademie zu Berlin und wurde in demselben Jahre als Op. 20 No. 2 herausgegeben. Zwei andere Tonsätze von Zumsteeg und Zelter erwähnt M. Runze; auch Romberg komponierte das Gedicht.

S. 8. Die wandelnde Glocke (1813, 22. Mai), ebenfalls 1832 komponiert und als Op. 20 No. 3 veröffentlicht. Andere Tonsätze von R. Schumann und O. Ludwig (M. Runze, S. XLVII).

S. 10. Gutmann und Gutweib (gedichtet 1827), komponiert 1833, erschienen 1834 als Op. 9 Heft VIII

No. 5. Außerdem komponiert von H. Wolf (a. a. O. S. XLVII).

S. 11. Der Fischer (gedichtet 1778), von Loewe 1835 komponiert; der Tonsatz erschien in demselben Jahre als Op. 43 No. 1. Andere Tonsätze: Seckendorff (1779), A. Romberg (1781), Reichardt (1781), Fr. Latrobe (1804 »mit Begleitung der Chitarra«), Himmel (1806, Op. 21, 4), Zelter (1810), C. Moltke (vor 1815, C dur, Sechsachteltakt; von M. Friedländer als Moltkes beste Goethe-Komposition bezeichnet; in der Tat ist die Steigerung und das Erwartungsvolle vorzüglich ausgedrückt), Fr. Schubert (5. Juli 1815. Op. 5 No. 3), Curschmann, Reissiger, M. Hauptmann, Truhn, Greisinger, Kama, A. Mangold, W. Ernst, L. Berger, Tomaschek, Methfessel.

S. 13. Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen (gedichtet 1816). Loewes Tonsatz entstand und erschien 1835 (Op. 44 No. 1).

S. 17. Der getreue Eckart (gedichtet 1813), komponiert 1835; die Komposition erschien in demselben Jahre als Op. 44 No. 2. Zelter hatte das Gedicht 1821 komponiert (M. Runze, S. XLIX).

S. 19. Der Totentanz (gedichtet 1813). Loewes Komposition entstand und erschien 1835 als Op. 44 No. 3. Andere Tonsätze: Zelter, O. Ludwig, K. Veit, Fr. Liszt (für Klavier allein).

S. 20. Wirkung in die Ferne (gedichtet 1808), von Loewe Juli 1836 komponiert; der Tonsatz erschien 1837 als Op. 59 No. 1.

S. 21. Der Sänger (gedichtet um 1783). Loewes Tonsatz, Op. 59 No. 2 erschien 1837 und war ebenfalls im Juli des vorangehenden Jahres entstanden. Andere Kompositionen: Zelter (1803), L. Schreiber (1803), Reichardt (1809, mit der Melodie, welche er 1800 zu J. H. Voß »Willkommen, schöner, froher Tag« volkstümlich geschrieben hatte), Fr. Schubert (Op. 117, Februar 1815, D dur, Viervierteltakt, »heiter mäßig geschwind«, Schluß B dur, gleichsam dramatisch durchkomponiert; eine zweite Bearbeitung in gleichen Tonarten trägt die Bezeichnung »mäßig, heiter«, die Melodie ist stellenweise geändert

und geschlossener). Ferner K. Kreutzer, R. Schumann (Op. 98, 2), A. Rubinstein (Op. 91, 1).

S. 23. Der Schatzgräber (gedichtet 1797). Auch diese Komposition entstand Juli 1836 und erschien 1837 (Op. 59 No. 3). Andere Kompositionen: Fr. Reichardt, C. Kunt, Fr. Schubert (19. August 1815, D moll, Viervierteltakt, Strophe 3 bis 5 D dur, strophisch komponiert).

S. 24. Indische Legende (gedichtet 1797), komponiert 1833, erschienen 1835 (Op. 44 No. 3). Andere Kompositionen: Zelter (im Musenalmanach 1798; F dur, Viervierteltakt, für Baßstimme mit Harfenbegleitung), Schubert (18. August 1815; Es dur, Viervierteltakt, strophisch komponiert, mit der Bemerkung zu Strophe 1 und 2: »bei diesen Strophen sowohl als bei den übrigen muß der Inhalt derselben das Piano und Forte bestimmen«), Fr. Curschmann (Op. 11), B. Klein (Nachl. No. 1).

S. 28. Paria (gedichtet 1821), komponiert 1836, erschienen 1839 (Op. 58).

S. 32. Die Braut von Korinth (gedichtet 4. und 5. Juni 1797), komponiert und erschienen 1830 (Op. 29). Andere Kompositionen: Christmann (1797), Borchardt (1808), B. Klein (Nachl. No. 3).

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann)
in Langensalza.

Beethoven
und seine Klaviersonaten.

Von

Dr. Wilibald Nagel,

Privatdozent der Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule in Darmstadt.

Vollständig in zwei Bänden.

Erster Band.

VII u. 247 S. gr. 8⁰. — *Preis brosch. 6 M. In eleg. Halbfranzband 7,75 M.*

Inhalt. Einleitung. — Op. 2: Drei Sonaten in f moll, A dur, Sonate No. 1 (f moll). Sonate No. 2 (A dur). Sonate No. 3 (C dur). — Op. 7: Sonate in Es dur. — Op. 10: Drei Sonaten in c, F, D. Sonate No. 1 (c moll). Sonate No. 2 (F dur). Sonate No. 3 (D dur). — Op. 13: Sonate in c moll. — Op. 14: Zwei Sonaten in E und G. Sonate No. 1 (E dur). Sonate No. 2 (G dur). — Op. 22: Sonate in B dur. — Op. 26: Sonate in As dur. — Op. 27: Zwei Sonaten in Es dur und cis moll. Sonate No. 1 (Es dur). Sonate No. 2 (cis moll). — Op. 28: Sonate in D dur.

Zweiter Band.

IX u. 412 S. gr. 8⁰. — *Preis brosch. 10 M. In eleg. Halbfranzband 11,75 M.*

Inhalt. Op. 31: Drei Sonaten in G dur, d moll, Es dur. Sonate No. 1 (G dur). Sonate No. 2 (d moll). Sonate No. 3 (Es dur). — Op. 53: Sonate in C dur. — Op. 54: Sonate in F dur. — Op. 57: Sonate in f moll. — Op. 78: Sonate in Fis dur. — Op. 81 a: Sonate in Es dur. — Op. 90: Sonate in e moll. — Op. 101: Sonate in A dur. — Op. 106: Sonate in B dur. — Op. 109: Sonate in E dur. — Op. 110: Sonate in As dur. — Op. 111: Sonate in c moll.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

Musikalisches Magazin.

Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von

Prof. **Ernst Rabich.**

Heft 11.

Gluck und Mozart.

Ein Vortrag

von

Prof. Dr. Wilibald Nagel,

Darmstadt.



Langensalza

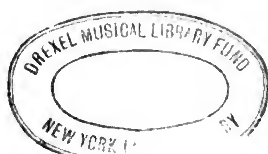
Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler

1905

Preis 50 Pf.


DREXEL MUSICAL LIBRARY FUND
NEW YORK

Gluck und Mozart.

Ein Vortrag

von

L. Th. S.

Prof. Dr. Wilibald Nagel,
Darmstadt.

Musikalisches Magazin, Heft 11.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1905

Die Tage des Wagner-Rausches sind, wenn nicht alles trügt, vorüber. Die Zeit einer besonnenen kritischen Beurteilung von des Meisters Lebenswerk hat begonnen. Wird die wissenschaftliche Kritik *Richard Wagner* in erster Linie als ein bedeutsames Glied in der langen Flucht der historischen Erscheinungen zu betrachten und seine Schöpfungen aus dem besonderen Geiste der Zeit heraus zu werten haben, der mit der Romantik zu vollem Leben erwachte und mit der Entstehung des neuen deutschen Reiches seine Erfüllung fand; wird die Abschätzung der ästhetischen Seite von Wagners Kunstwerk zu geschehen haben ohne den die neudeutsche Schule so stark charakterisierenden Zug eines gewaltigen Paroxysmus, dessen Stärkegrad die scharfen Gegensätze der Parteien und die Zeitverhältnisse bedingten, so wird die wissenschaftliche, also die rein sachlich erwägende und vorurteilsfreie Kritik von Wagners Schaffen, die Würdigung ihres Einflusses auf unsere Zeit und ihre künstlerische Betätigung auch die Einbuße feststellen müssen, die durch die einseitige Betonung der Bedeutung des Musikdramas unser gesamtes Kulturgut erlitten hat.

Wenn man den Satz ausspricht, erscheint er wohl leicht übertrieben. Doch ist er es nicht, wie sich

unschwer beweisen läßt. Freilich erstreckt sich diese Einbuße nicht auf alle Kreise unseres Volkes, doch leiden wir alle unter ihr. Man braucht im Grunde genommen kaum Worte darüber zu verlieren, wie das gekommen ist: haben wir doch alle die Zeit des großen Krieges und die Tage des jungen Glanzes des Kaiserreiches, die mächtige Hebung des nationalen Wohlstandes, die Ausgestaltung weitreichender Wohlfahrtseinrichtungen und die mit allem dem Hand in Hand gehende Steigerung der materiellen Interessen unseres Volkes selbst erlebt. Diese plötzliche Hebung nationalen Empfindens und Reichtumes hat das deutsche Volk nicht überall genügend vorbereitet getroffen, und so konnte aus ihr auch eine Erscheinung aufsprießen, die zu dem, was man sonst schlechtweg deutsche Art nennen durfte, wenig oder gar nicht paßt: das moderne und krankhafte chauvinistische Fühlen und Empfinden, die öde Herrschaft pomphafter Phrasen, deren Einfluß wir so oft in unangenehmer Weise verspüren müssen. Dieselbe unerfreuliche nationale Überempfindelei, die ja durchaus nicht wie bei den romanischen Völkern in ihrer großen Mehrzahl Sache des natürlichen Temperamentes ist, hat uns auch auf gar manchem Gebiete den Zusammenhang mit dem überkommenen geistigen Besitze gestört. Oder wäre dem nicht so? Zwar wird heute mehr als vielleicht je zuvor von deutschem Idealismus, deutschem Glauben, deutscher Kraft und Treue gesprochen, aber auch die glänzendste bombastisch aufgeputzte Phrase ist nicht beweiskräftig, und im Lichte der Wirklichkeit sehen die Dinge anders aus.

Man braucht nur (es ist das freilich weder eine erfreuliche noch nutzbringende Lektüre) die mannigfachen literarischen Arbeiten eines der vormaligen

neudeutschen Chorführer, *L. Nohl,* insbesondere sein töricht-dreistes Buch: Gluck und Wagner[1]) zu lesen, um zu sehen, was von ihm und seinesgleichen an *Schiller, Goethe* und anderen Dichtern zu Gunsten Wagners gefälscht und gesündigt worden ist; man muß manches modernen Dichters kaum noch steigerungsfähige Durchdrungenheit von seiner eigenen Größe kennen, um zu wissen, wie sich in derlei Köpfen und ihrem Anhange die große Vergangenheit unseres geistigen Lebens ausnimmt, und man muß die eitle Anmaßung auch zeitgenössischer Musiker erfahren haben, um daran ihre Einschätzung der Kunst früherer Tage zu ermessen. Gewiß, ohne ein starkes Selbstbewußtsein der Künstler ist ein Fortschritt der Kunst unmöglich, nur muß er berechtigtem Glauben an die eigene künstlerische Aufgabe entspringen, nur dürfen Wollen und Vollbringen nicht in schreiendem Mißverhältnisse zu einander stehen, nur müssen die aufgewendeten Mittel und die Richtung des Schaffens dem eigentlichen Endzwecke der Kunst entsprechen. Die Phrase, die die Arbeiten der jungdeutschen Schriftsteller einst beherrschte und sich an der ihnen eigenen Fülle tönenden Wortschwalles berauschen ließ, beherrscht heute vielfach unsere Musik. Je dunkler und philosophischer sie sich ankündigt, um so leichteres Spiel haben die Kritiker. Denn nichts ist weniger schwer in der Musik wie in aller Kunst, als in äußerlicher Weise das wirklich tiefsinnige, ernste und gedankenschwere nachzumachen, nichts auch leichter, als in mystisch-hohlen Phrasen darüber zu schreiben oder zu sprechen.

Aus allem diesem ist der Verlust der Stellung unserer Klassiker im Bewußtsein des Volkes und

---

[1]) München, Finsterlin, 1870.

die Scheu, sich zu ihnen zu bekennen, gefolgt. Die Mode herrscht oder herrschte bis vor kurzem auf der ganzen Linie. Man sage doch nicht, die Freude an der Moderne sei dem Volke etwas aus seinem eigenen Inneren gekommenes! Wäre dem so, so würde man sich wohl auch die Mühe nehmen, das wirklich zu begreifen, was Wagner gewollt hat, und es würden die aberwitzigen »Wagner-Konzerte«, die »Arrangements« seiner Werke usw. verschwinden.

Nun macht freilich das Modetum nicht das Volk aus, und den wirklich Gebildeten können unsere großen Lehrmeister nicht entrissen werden. Aber dadurch, daß die zeitgenössische Bühne dem klassischen Drama und der klassischen Musik keine dauernde und systematische Pflege angedeihen läßt, geht deren Einfluß auf die Gesamtheit des Volkes verloren, kommt diese gar nicht dazu, sich ein lebendiges Urteil zu bilden, wird sie zur Anschauung erzogen, als ob Klassicität und gelehrte Langeweile übereinstimmende Begriffe wären.

Überschlagen wir einmal kurz, was uns, um von der Musik allein weiter zu sprechen, die einseitige Pflege des Musikdramas gekostet hat: wir haben *Gluck* fast vollständig verloren, *Mozart* zum großen Teile, da wir ihn nicht in dem Umfange gepflegt sehen, wie es die Bedeutung seiner künstlerischen Persönlichkeit erheischt; in den Köpfen der Modernen lebt ein *Beethoven,* der zum Zwecke leichterer Verbindung mit Wagner ohne große Rücksicht auf die geschichtliche Wahrheit konstruiert wurde, so daß nebensächliche und vorübergehende, vom Meister selbst als solche angesehene Erscheinungen seiner künstlerischen Wesenheit zur Hauptsache gemacht wurden; wir sehen die Romantiker zum Teil in den Hintergrund gedrängt, so *Marschner,* so *Schumann.*

Hier, soweit Schumann in Frage kommt, ist Wagner selbst die erste Schuld beizumessen, dessen Eingenommenheit, fast darf man sagen: Haß gegen ihn wenigstens in den späteren Jahren[1]) ohne Grenzen war; endlich gehört es nicht zu den geringsten Vergehungen der Neudeutschen, daß sie das, was Wagner an historischen Exkursen geleistet hat, als Dogma anerkannten und ausbeuteten.

Daß Wagner selbst an der Mehrzahl dieser Erscheinungen keine direkte Schuld trifft, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden. Ihm begründeten seine besondere Veranlagung und die Zeitverhältnisse die Stellung zur Vergangenheit; er hat mit nicht genug zu bewundernder Energie und Zähigkeit für sein Ideal gekämpft und gelitten, und ohne je zu schwanken seinem Sterne geglaubt; er hat die großen Vorgänger, konnte er sie auch nicht von der Warte objektiver Betrachtung aus einschätzen, doch geliebt und in dieser Liebe schöne und warme Worte zu ihrem Lobe gefunden. Die unbedingten Parteigänger aber haben, gleichviel aus welchem Grunde, in blinder Vergötterung seiner Kunst, den ganzen stolzen Bau, den die geistige und künstlerische Kraft der Vergangenheit errichtet, einzurennen versucht.

Heute, wo ein Buch *Wilhelm Tapperts*, das die Vergehungen von Wagners alten Gegnern aufzählt, um sie lächerlich zu machen, aufs neue in die Welt hinausgezogen ist,[2]) muß auch das nachdrücklich hervorgehoben werden, was der Fanatismus der

---

[1]) Über die früheren Beziehungen vgl. *W. Altmann*, Vier Briefe usw. in der Zeitschrift »Die Musik« IV. Jahr, Heft 10. Vgl. auch: R. Wagners Briefe. Von *W. Altmann*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. Wagners Gesinnung Schumann gegenüber beleuchtet sehr scharf ein Aufsatz *W. Kienzls* in dessen Buch: Aus Kunst und Leben. 2. A. Berlin 1904. S. 280 ff.

[2]) Wagner-Lexikon. Wörterbuch der Unhöflichkeit usw. 1877.

Wagneriten, um eine vortreffliche Wortprägung *G. Adlers*[1]) zu gebrauchen, am Geiste der deutschen Bildung verbrochen hat. Ihr Kampf ist freilich in mancher Beziehung weniger eine Sünde als vielmehr eine arge Don Quichoterie gewesen, über die wir jetzt um so mehr lachen dürfen, als eben der blinde Wagner-Kult durch eine sachliche Wagner-Beurteilung abgelöst zu werden anfängt. Wie weit und wie bald sie einen Rückschlag auf die Stellung der offiziellen Musikpflege zur Kunst der Vergangenheit ausüben wird, ist natürlich nicht zu sagen.

Wird *Gluck* je wieder zum Leben auf der Bühne erstehen, wird *Mozart* seine ehemalige Stellung im innersten Herzen des deutschen Volkes zurückerobern? Die Fragen sollen hier nicht berührt werden. Ich möchte vielmehr – dies will die Überschrift andeuten —, von dem heute mehrfach geäußerten Satze ausgehend, daß das Lebensfähige in Glucks Schöpfungen in Mozarts Werk übergegangen und so der Nachwelt nicht verloren sei, das Verhältnis beider Künstler zueinander zu beleuchten und das gänzlich unhaltbare der Behauptung nachzuweisen versuchen.[2])

Der erste, der von dem vermeintlichen Einflusse Glucks auf Mozarts gesprochen hat, war *F. X. Niemetscheck*[3]) in seiner Lebensbeschreibung Mozarts. Seine Worte, die die Grundlage für Nissen[4]) abge-

---

[1]) R. Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität Wien. Von *G. Adler*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904. Man darf Adlers Arbeit unbedingt als den ersten Versuch einer rein wissenschaftlichen Würdigung Wagners des Künstlers bezeichnen.

[2]) Ein Aufsatz *M. Arends*: Mozart in seinem Verhältnis zu Gluck (»Die Musik« IV. Jahr Heft 19) erschien erst nach Beendigung dieser Zeilen und konnte hier keine Berücksichtigung mehr finden.

[3]) Zitiert bei *L. Nohl*, Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Leipzig, Thiel, 1880. S. 260.

[4]) Biographie W. A. Mozarts. Von G. N. v. Nissen. . . . . Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1828.

geben haben: »Der Umgang mit ihm (Gluck) und das unablässige Studium seiner erhabenen Werke gab Mozart viel Nahrung und hatte Einfluß auf seine Operncomposition«, sind schon deshalb mit großer Vorsicht aufzunehmen, weil von einem beide Teile anregenden Verkehre schlechterdings nicht gesprochen werden kann; wir werden vielmehr sehen, daß sich im Gegenteil ihr Umgang kaum auf mehr als die Erfüllung konventioneller Höflichkeitsvorschriften erstreckte. Auch das »unablässige Studium« Gluckscher Werke durch Mozart ist in Wahrheit wohl auf ein bescheideneres Maß zurückzuführen: in Nissens eigenen tatsächlichen Angaben über Mozarts Studien spielt Gluck keine, Bach, Händel, Hasse u. a. hervortretende Rollen.[1])

Man muß, um die Verhältnisse ganz überschauen zu können, auf die Zeit zurückgreifen, da Wolfgang noch vorwiegend unter dem Einflusse seines vortrefflichen, wenn auch in dem einen und anderen Punkte etwas beschränkten und überaus vorsichtigen Vaters stand. Leopold Mozarts Stellung gegenüber Gluck läßt sich als eine bezeichnen, die im wesentlichen auf tiefem, sich im Laufe der Jahre keineswegs verringernden Mißtrauen ruhte. In einem Briefe[2]) vom 30. Jan. 1768 deutet er an, daß Gluck zu Wolfgangs Neidern gehöre und meint von seinem teilnehmenden Verhalten dem Knaben gegenüber, es gehe ihm »nicht gänzlich von Herzen«; Gluck dürfe sein wahres Gefühl »nicht merken lassen, denn unsere Protectoren sind auch die seinigen«. Ein späteres Schreiben,[3]) vom 30. Juli d. J., erwähnt der

---

[1]) Die ganze Frage läßt sich an der Hand des von *O. Jahn* (W. A. Mozart. 1. A. Leipzig 1856—59) gesammelten Materiales leicht beantworten.

[2]) Nissen, a. a. O. S. 133.

[3]) Nissen, a. a. O. S. 138.

durch Intriguen herbeigeführten Verzögerungen von Wolfgangs Oper »La finta semplice«: »Allein hier fiel die Larve vom Gesicht. Denn unter dieser Zeit haben alle Componisten, darunter Gluck eine Hauptperson ist, Alles untergraben, um den Fortgang dieser Oper zu hindern«, und 10 Jahre später, in dem Briefe[1]) vom 9. Februar 1778, schreibt Leopold dem in Paris weilenden Sohne, nachdem er ihn vor dem allzu eifrigen Umgange mit Musikern gewarnt (»nur etliche wenige ausgenommen«): »Sollten *Gluck, Piccini* da sein, so wirst Du ihren Umgang möglichst meiden und so auch mit Grétry keine Freundschaft machen. De la politesse et pas d'autre chose.« Daß Leopold dem großen reformatorischen Wirken Glucks mit Teilnahme und Verständnis gefolgt sei, kann niemand behaupten wollen; Natur, künstlerische Erziehung und Neigung und nicht zuletzt wohl auch materielle Erwägungen wiesen ihn ganz andere Bahnen. Man wird nicht einmal sagen können, daß er großen Respekt vor dem unbeugsamen Ernste in Glucks Schaffen gehegt habe; freilich läßt sich auch das Gegenteil, das sicherlich nicht in Leopold mächtig gewesen, nicht nachweisen. Aber seine Äußerungen, die man so gerne im positiven Sinne verwenden möchte, sind dazu doch zu dürftig. So spricht er davon, daß Gluck habe 60 Jahre alt

---

[1]) L. Nohl, a. a. O. S. 218. Den auf den Umgang mit Musikern bezüglichen Passus hat Leopold in dem Briefe vom 16. Febr. d. J. (Nissen, a. a. O. S. 353) ergänzt: .... »ich vermied alle Bekanntschaft, und NB. sonderlich mit Leuten von unserer Profession flohe ich alle Familiarität« usw. Der Grund war ein doppelter: einmal wollte er durch direkten Verkehr mit dem Adel, dessen Protektion er suchen mußte, Intriguen möglichst verhindern, und dann behagte ihm der Leichtsinn und der ungebildete Ton vieler Standesgenossen nicht. Dies letztere Bedenken fand selbstredend auf Gluck ganz und gar keine Anwendung.

werden müssen, um zur Anerkennung zu kommen,[1]) und er erzählt gelegentlich nicht ohne Stolz, sein Sohn trage dasselbe Ritterkreuz wie Gluck.[2]) ·

Man sieht, von einer sachlichen, unbefangenen Würdigung Glucks ist in allem dem nicht die Rede. Wie konnte das Mißtrauen in Leopold Mozarts mächtig werden? Gluck trägt daran nur in sehr bedingter Weise die Schuld. *Niemetscheck* erzählt, daß Gluck den jüngeren Kunstgenossen sehr geschätzt habe. In mündlichen Äußerungen mag die Anerkennung lebhafteren Ausdruck gefunden haben als sie aus den von Mozart selbst mitgeteilten Tatsachen sich ergibt; sie sagen nur ganz allgemeines: einige Male lud Gluck Wolfgang zum Essen ein, und nach dem Erfolge von »Belmonte und Constanze« äußerte er den Wunsch, das Werk selbst zu hören. Das ist sicherlich nicht viel und darf nicht als Zeichen tiefinnerlicher Anteilnahme gedeutet werden. Daß Gluck sie Mozart gegenüber nicht äußerte, ja daß er sie nicht fühlte, nicht besaß, läßt sich am Ende unschwer erklären: als dieser zuerst von sich reden machte, war Gluck von seinen weittragenden Reform-Ideen vollauf in Anspruch genommen. Das, wogegen er anzukämpfen begonnen hatte, schien in dem jungen Genie Mozarts zunächst einen neuen Verfechter zu finden. So hätte, auch wenn Gluck Zeit und Neigung besessen hätte, sich mit Wolfgangs Arbeiten eingehend zu beschäftigen, ihm ein tieferes Verständnis für Mozart nur aufgehen können, wenn er die Entwicklung des jungen Mannes hätte voraussehen, den seiner Musik trotz der sinnlich schönen Hülle innewohnen-

---

[1]) Brief vom 27. Aug. 1778. Nohl, a. a. O. S. 245.
[2]) Nissen, a. a. O. S. 215/16.

den dramatisch-echten Zug hätte erkennen können. Dazu aber war damals weder Gluck noch ein anderer befähigt. Gluck vor allem deshalb nicht, weil ihm das Organ für sinnlich reizvolle Melodik wenn auch nicht fehlte, so doch nicht übermäßig und völlig selbständig entwickelt war. Das war der Mangel schon seiner eigenen italienischen Opern gewesen. Seine Erkenntnis hat mit anderen Erwägungen die Opernreform vorbereitet. Ferner: als Mozart persönlich Gluck gegenüber trat, war dieser ein 70jähriger Greis, von dem keine rege, leidenschaftlich fördernde Anteilnahme mehr zu erwarten war.

Man kann also Gluck, wenn man will, vorwerfen, daß er Mozarts überragendes Genie nicht erkannt, daß er keinen Versuch gemacht habe, seine weithin dringende Stimme zu Gunsten des mit der harten Not des Lebens ringenden Kunstgenossen zu verwenden obwohl man dann stets die Gründe, die Glucks Verhalten erklären und wohl auch rechtfertigen, beifügen muß; aber den Vorwurf Leopolds, daß Gluck seines Sohnes Werk zu hintertreiben gesucht habe, wird man abweisen müssen. Gluck war kein Intrigant; war er als Mensch auch durchaus nicht ohne Fehler, ihn zeichnete doch eine oft erprobte Ehrlichkeit der Gesinnung aus, eine rückhaltlose Offenheit und seiner selbst gewisse Sicherheit, die ihn des Parteigezänkes um ihn her nicht achten und sorglos den selbstgefundenen Weg gehen ließ.[1])

---

[1]) Ob man *Salieri's* Freundschaft zu Gluck, wie das Jahn tut, anführen darf, um Leopolds Mißtrauen zu erklären, ist doch sehr fraglich. Salieri hat sich allerdings oft und leidenschaftlich gegen den jungen Mozart geäußert und ist von Intriguen gegen ihn nicht frei zu sprechen. Daß er Gluck gegen die Mozarts einzunehmen gesucht habe, ist möglich, vielleicht auch wahrscheinlich; aber nichts zwingt zur Annahme, daß Gluck solchen Einflüsterungen zugänglich gewesen.

Die Ursache von Leopolds Ansicht über Glucks Verhalten seinem Sohne gegenüber wird also in seinem eigenen Wesen, seinen Lebenserfahrungen gesucht werden müssen; und in der Tat erklärt sich aus ihnen heraus sein Mißtrauen ohne jeden Zwang. Was ist im Grunde genommen Wolfgang Mozarts Leben, in dem der Vater eine so hervorragende und die menschliche und bis zu einem gewissen Grade auch die künstlerische Art des Knaben bestimmende Rolle spielte, anders gewesen, als eine lange Kette bitterster und traurigster Enttäuschungen? Was anders als ein fortgesetzter Kampf um Anerkennung, ein Kampf gegen die schleichende Niedertracht böswilliger und neidischer Rivalen, ein unausgesetztes Suchen nach einer Stätte, die ihm erlaubte, der schrecklichen Sorge um die niedrige, quälende Last des Alltags entkleidet zu leben und zu schaffen? Aus dieser Summe härtester Enttäuschungen, aus dem nie erschütterten Glauben an die Sendung des geliebten Sohnes, aus all dem Widerwärtigen und Niedrigen, dessen fröhlich-üppiges Blühen er um sich herum sah, mußte jenes Mißtrauen aufsprießen, das Leopold Mozart Gluck gegenüber ungerecht oder doch nicht ganz gerecht urteilen ließ.[1])

[1]) Gluck war nicht der einzige, an dem Leopolds sonst so klarer Verstand sich irrte. Mit Recht hebt *T. de Wyzewa* in einer sehr lesenswerten Arbeit: La Jeunesse de Mozart (Revue des deux mondes. Paris 1904) diesen Mangel in L. Mozarts Urteilskraft mit Bezug auf *Jomelli* hervor. Gegen ihn hat Leopold in einem Briefe an Hagenauer vom 11. Juli 1763 (Nissen, a. a. O.) vage Beschuldigungen geschleudert. Wyzewa schreibt darüber: . . . »nous savons, au témoignage de tous les contemporains . . . que ce Jomelli . . . un des maîtres les plus hauts de l'art . . . était en même temps le meilleur des hommes, le plus accueillant, le plus affranchi de la partialité dont l'accuse Leopold Mozart. Loin de vouloir écarter d'auprès de lui les artistes allemands, il se donnait ‚toutes les peines du monde' pour attirer à Stuttgart tous ceux d'entre eux qu'il croyait

Wir haben nun weiter zu fragen: inwieweit wurde Wolfgang durch seinen Vater Gluck gegenüber beeinflußt? Man kann wohl am besten und erschöpfendsten die verschiedenen Züge seines Charakters aus seiner grenzenlosen Sorglosigkeit heraus erklären; ihn, den allezeit zu Scherz und harmlosem Spotte aufgelegten, quälte trotz aller trüben Erfahrungen der Gedanke an seine Zukunft kaum jemals ernstlich; er gefiel sich nicht selten in fantastischen Träumen guter Tage; griff Pläne wohlmeinender oder egoistischer Freunde zur Verbesserung seiner materiellen Lage auf, ohne sie auf die Möglichkeit ihrer Verwirklichung zu prüfen; genoß das Leben, ohne seinen praktischen Fragen näher zu treten und trug aller Welt, von der nur »die Welschen« eine Ausnahme machten, ein Herz voll unendlicher Liebe entgegen. Seiner menschlichen Art fehlt so im Grunde genommen ein hervortretender reflektierender Zug; er zeigt sich fast nur, wenn in Mozart der Freimaurer zu Worte kommt. Es wäre nicht richtig, wenn man für diese negative Seite in Mozart ausschließlich den Vater verantwortlich machen wollte; sie wurde durch die allzu ängstliche Sorge

---

capables de relever l'éclat du bel ensemble musical qu'il y avait formé.« Weiteres über Jomelli's Charakterbild s. bei *Sittard*, Z. Gesch. d. Musik ... am Würtembergischen Hofe. Stuttgart, Kohlhammer. I. 1890. II. 1891 (vgl. S. 65 ff.). Sittard erwähnt übrigens, daß Jomelli aus »selbstsüchtigen Motiven« nur seine eigenen, nicht auch Werke von Hasse oder Graun aufgeführt habe. Diese Notiz hat *Eitner* im Quellen-Lexikon benutzt. Um Jomelli's Einseitigkeit zu verstehen, muß die ganze Zeit berücksichtigt werden. Sein menschlicher Charakter strahlt im Lichte geschichtlicher Betrachtung in ungetrübter Reinheit, dessen sind die bei Sittard abgedruckten Dokumente Zeugen. Vgl. daselbst auch die Liste der Musiker, die T. de Wyzard's Worte bestätigt. Die günstigen Urteile der *Mozarts* über Jomelli sind bekannt.

Leopolds wohl gestärkt, war aber ohne jeden Zweifel bedingt durch Mozarts natürliche Veranlagung. Das geht offenbar daraus hervor, daß auch sein künstlerisches Schaffen durchaus unreflektiert war, daß Mozart jede Neigung, sich ausführlich über theoretische Fragen auszusprechen, fehlte, daß er, wenn dies einmal flüchtig der Fall gewesen, sich über sich selbst lustig machte.[1])

Aus dem gesagten folgt, daß eine Natur wie die Mozarts nicht zu dauerndem und lebhaften Mißtrauen geschaffen sein konnte. Aber des Vaters vorherrschendes Gefühl gegen Gluck kehrt doch im Sohne in einem leicht erkennbaren Niederschlage

---

[1]) Wir werden davon weiter unten ein Beispiel finden. Ich habe diese Sätze, die sich in anderer Form auch bei *Jahn* u. a. finden, ähnlich in meinem Vortrage: »Mozart und Goethe« (Musik. Magazin Heft 8. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann], 1904.) ausgesprochen. Gegen ihre Richtigkeit hat sich — schon Nissen hat sich in ähnlichem Sinne geäußert: a. a. O. S. 671 — *Alfr. Heuſs* in seiner lesenswerten Arbeit »Mozart als Kritiker« (»Die Musik.« Mozart-Heft 1904. Berlin, Schuster & Loeffler) erklärt. Wenn Heuß sich dabei auf des Meisters Absicht, ein »musikkritisches Buch« zu schreiben, beruft, so ist zunächst auf die Form, in der Mozart dies mitteilt: ... »ich hätte Lust ein Buch, eine kleine musikalische Kritik mit Exempeln zu schreiben, aber n. b. nicht unter meinem Namen,« ferner aber auf die Tatsache als Hauptsache hinzuweisen, daß Mozart das Buch nicht geschrieben hat. Das bekannte »Fundament des Generalbasses von W. A. Mozart«, das *Siegmeyer* mit Anmerkungen begleitet in Berlin 1822 herausgab, kann mit der »musikkritischen« Arbeit nicht gemeint sein. (Vgl. auch *Jahn*, a. a. O. Bd. III. 197 ff.) Auch die von Heuß stark hervorgehobene Freude Mozarts an gelegentlicher Kritik, die immer kurz und meist schlagend ist, sagt nichts gegen die entwickelte Auffassung von Mozarts Wesen, die im wesentlichen die Tatsache festlegt, daß Mozart kein Freund spekulierender Theorie gewesen. Er kam nicht wie Gluck durch praktische Tätigkeit und angestrengte Gedankenarbeit, sondern durch seine unvergleichlich hohe Fähigkeit intuitiven Schauens und Gestaltens zur Erfüllung der Forderungen auch des Dramas. Darüber wird weiter unten im Texte noch gehandelt werden.

wieder: als unleugbare Gleichgültigkeit. Die Zahl der Zeugnisse dieser Gesinnung aus Wolfgangs Briefen ist gering, und nur einige lassen sich auch unbedingt in der angegebenen Richtung verwenden. Daß Mozart die Komposition von *Dalbergs* Oper »Cora« ablehnte, weil *Gluck* und *Schweitzer* mit ihr beschäftigt seien [1]), ist nicht etwa der Scheu, neben Gluck mit derselben Dichtung in die Schranken zu treten, sondern einer praktisch-nüchternen Erwägung zuzuschreiben. Und die zwei folgenden Briefstellen lassen kaum eine Deutung zu, die der vorgetragenen Ansicht widerspräche: »Meine Oper (Belmonte und Constanze) ist gestern wieder (und zwar auf Begehren des *Gluck*) gegeben worden. Gluck hat mir viele Complimente darüber gemacht. Morgen speise ich bei ihm.« (Brief vom 7. Aug. 1782.[2]) Ferner ein Abschnitt aus dem Briefe vom 12. März 1783, in dem Wolfgang dem Vater über den Erfolg seiner in der Fastenzeit gegebenen Akademie berichtet: »Gluck hatte die Loge neben der Langischen, worin auch meine Frau war; er konnte die Sinfonie und die Arie nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle vier zum Speisen ein.« [3])

Daraus spricht der Stolz des von einem so vielfach anerkannten Künstler gelobten, der noch die besondere Absicht mit seiner Mitteilung verbindet, die nimmer ruhende Angst des Vaters um ihn, die durch Wolfgangs Heirat neue Nahrung erhalten hatte, zu bannen oder doch zu mildern. Von einem wärmeren Gefühle Gluck gegenüber verraten die Briefstellen jedoch nicht das geringste. Und nun

[1]) Vgl. Nohl, Mozarts Briefe. 2. A. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877. Nr. 118.

[2]) Ebenda. Nr. 201.

[3]) Ebenda. Nr. 222.

gar die Art, in der er sich über den Gluck im Jahre 1781 getroffenen Schlagfluß äußert. Wieder geschieht Glucks hier, wie in einem anderen Falle, nur ganz nebenbei Erwähnung; Wolfgang erzählt dem Vater von allerlei musikalischen Dingen und da fällt ihm denn auch ein: »Den Gluck hat der Schlag gerührt und man redet nicht gut von seinen Gesundheitsumständen«.[1]) So nüchtern-kalt spricht niemand von einem ihm innerlich nahe stehenden Menschen, wenn ihn schweres Unglück getroffen. Sentimentale Auslassungen sind zwar nie Mozarts Sache gewesen, dazu saßen ihm Schalk und Leichtlebigkeit allzu sehr im Nacken; aber das Fehlen jeglicher Gefühlsäußerung ist doch an dieser Stelle zu auffallend, als daß es bloßer Zufall sein könnte! Wäre Gluck von tiefer, innerlicher Bedeutung für Mozart gewesen, so hätte dieser in dem Augenblicke, da Gluck vom Schauplatze großer Taten abzutreten schien, doch wohl ein Wort ähnlich jenem geäußert, das er beim Tode des Londoner *Bach* dem Vater gegenüber fand: »Sie werden wohl schon wissen, daß der Engländer Bach gestorben ist? — Schade für die musikalische Welt!« Auch das ist wenig, es zeigt aber doch Teilnahme und Interesse.

Auch die anderen Briefstellen verraten keine Spur eines tieferen Gefühles für den Menschen oder Künstler Gluck; einfach und trocken wird sachliches berichtet und einmal heißt es gar: »Wegen dem *Gluck* habe ich den nämlichen Gedanken, den Sie mein liebster Vater mir geschrieben« ... d. h. also, Wolfgang gibt dem Vater bedingungslos in

[1]) Ebenda. Nr. 160.
[2]) Ebenda. Nr. 191.

seiner Ansicht über Gluck Recht.[1]) Der Grund kann nur der sein: Wolfgang, den immer und überall hilfsbereiten, schmerzte es, daß Gluck für ihn selbst mit Rat und Tat einzutreten vermied.

Nun aber die wichtigere Seite der Frage: wie stand Mozart der Künstler dem älteren Genossen gegenüber? Wir haben *Niemetscheck's* Angaben gehört. Seine allgemein gehaltenen Worte sind später durch bestimmte und ins einzelne gehende Bemerkungen erweitert worden. Wir wollen nur *Jahn*, *Marx* und *Friedländer*, die das wesentlich hervorgehoben haben, anhören.[2]) Jahn bemerkt: »Ganz unverkennbar ist es nicht bloß, daß Gluck auf ihn

[1]) *Nohl*, a. a. O. Nr. 202. Der Brief ist vom 17. Aug. 1782, 10 Tage später als die Erwähnung der Einladung zu Gluck geschrieben! Leider teilt auch *Nissen* den in Frage kommenden Brief des Vaters nicht mit.

[2]) *A. Ulibischeff*, Mozarts Leben. 2. A. Stuttgart 1860. III. S. 103 ff. spricht mit Bezug auf »Idomeneo« von Nachahmung Glucks durch Mozart, als ob sie Absicht und Ziel gewesen wäre. Davon kann gar nicht die Rede sein. Daß Mozart gelegentlich zum Zwecke einer Stilübung oder aus besonderem Interesse für einen Tonsetzer diesen nachahmte (Händel!) ist bekannt. Leopold schreibt einmal (Nissen, a. a. O. S. 370) dem Sohne: »Ich kenne Dich, Du kannst Alles nachahmen«. Vielleicht hat Mozart auch gelegentlich im Familienkreise Gluck »nachgeahmt«, daß er aber als Opernkomponist andere Ziele und Zwecke als Gluck verfolgte, darüber war er sich völlig klar. Es ist durchaus nicht etwa ein großsprecherisches, sondern ein von berechtigtem Glauben an sich selbst eingegebenes Wort, in dem er sich selbst in Gegensatz zu Gluck setzt (Nohl, a. a. O. S. 129; Brief aus Mannheim vom 28. Febr. 1778): »Zu Paris war man halt jetzt die Chöre von Gluck gewöhnt. Verlassen Sie sich nur auf mich, ich werde mich nach allen Kräften bemühen, dem Namen Mozart Ehre zu machen. Ich hab auch gar nicht Sorg darauf«. Wie sehr Mozart sich aus dem Bannkreise klassischer Stoffe für die Oper heraus sehnte, das geht aus dem Briefe vom 2. Okt. 1777 aus München (Nohl, a. a. O. S. 46 f.) schlagend hervor, in dem er die freudige Zuversicht ausspricht, der »deutschen National-Bühne« empor helfen zu können.

(Mozart) im allgemeinen der Ansicht und Tendenz nach Einfluß geübt hat, sondern die Spuren eines sorgfältigen Studiums, besonders der Alceste, sind leicht (im ‚Idomeneo' nämlich) wahrzunehmen. Den ersten Aufführungen derselben hatte er als Kind beigewohnt! Ihr Einfluß läßt sich in Einzelheiten aufzeigen. So ist die harmonische Behandlung des Orakels derjenigen bei Gluck nahe verwandt, während dieser die Begleitung durch gehaltene Akkorde der Posaunen und Hörner schon vorher bei der Aufforderung des Oberpriesters angewendet hat. Für den letzten Marsch ist, wenn auch nicht in der Ausführung, doch der Stimmung nach, der Marsch in der Alceste das Vorbild. Das Recitativ des Oberpriesters ist dem des Oberpriesters bei Gluck ganz analog angelegt und behandelt, wie auch das wiederkehrende Motiv der Zwischenspiele ... an das entsprechende aus der Alceste ... (vgl. die Beispiele weiter unten) erinnert; und was man etwa dem ähnliches noch nachweisen mag. Wichtiger aber ist die gesammte dramatische Haltung, die sich vor allem in der Behandlung des Recitativs und in der Betheiligung des Orchesters an der Charakteristik kund thut. Allein was sich schon bei genauerem Eingehen auf jene zunächst in die Augen fallenden Einzelheiten ergiebt, daß Mozart von Gluck wie ein Meister vom anderen lernt und das entlehnte Pfund reichlich wuchern läßt, das erhellt noch deutlicher, wenn man das Ganze ins Auge faßt.« Jahn betont weiterhin, wie Glucks heilsame und tief eingreifende Opern-Reform sich bei Mozart geltend machen mußte, wie dieser aber seiner eigenen, ihrem innersten Wesen nach selbständigen produktiven Künstlernatur und seiner wohlgegründeten künstlerischen Bildung ihre Rechte durch

keinerlei äußerliche Einwirkungen verkümmern lassen konnte. »Während Gluck die bestimmt ausgesprochenen Formen der Oper, soweit es thunlich ist, bei Seite setzt, um für die dramatische Situation völlige Freiheit des Ausdrucks zu gewinnen, sucht Mozart diese Formen möglichst zu schonen und sie so aus- und umzubilden, daß sie den Anforderungen des dramatischen Ausdruckes gerecht werden.«

Dazu ist mehreres zu bemerken. Als die ersten Aufführungen von »Alceste« stattfanden [1]) (vom 26. Dezember 1767 ab), war Mozart ein Knabe von 12 Jahren. Sicherlich hat in seinem leicht empfänglichen Gemüte das herrliche Werk einen gewissen Eindruck hinterlassen, [2]) aber selbständig über das, was Glucks Oper von der damals noch allmächtigen italienischen Oper schied, nachzudenken, lag nicht in seiner Kinderart.

A. Heufs hat in seiner oben bereits angeführten Arbeit über Mozart als Kritiker mit Recht darauf hingewiesen, wie der 13jährige nach der Aufführung von *Jomelli's* »Armida abbandonata« sich das allgemeine Urteil der Neapolitaner zu eigen machte und durchaus keine auf Selbständigkeit gegründete Ansicht über die Oper äußerte. Noch weniger also wird vorher von der Fähigkeit des Knaben,

---

[1]) Daß Mozart die Aufführung von Glucks »Orfeo ed Euridice«, die am 10. Okt. 1762, 5 Tage nach der ersten Wiedergabe, stattfand, nicht hörte, betont T. de Wyzewa, a. a. O. S. 189 u. 192 A. Sein Vater hat (Nissen, a. a. O. S. 22) dieser Vorstellung beigewohnt; er erwähnt jedoch Glucks Namen und Werk nicht.

[2]) Mozarts frühe Opern: »La finta semplice« und »Bastien und Bastienne« wissen nichts von einem Einflusse Glucks; beide gehören dem Jahre 1768 an. Selbstverständlich läßt sich das Fehlen Gluckscher Einwirkungen in ihnen nicht zur Entscheidung der Frage verwenden, da ihr stoffliches Gebiet von vornherein eine andere musikalische Behandlung bedingte.

eine sachliche Meinung über ein so schwieriges Problem, wie es Glucks Auffassung des dramatischen Musikstiles ist, zu äußern, gesprochen werden können, und um so geringer werden wir auch die Einwirkungen dieses Stiles als damals gewonnen einschätzen müssen. Es waren ja nicht die ersten Jugendeindrücke, die den Knaben in jener Zeit trafen; im Gegenteil: er war unter der Tradition der spezifisch italienischen Oper herangewachsen; sie bestimmten ihn zumeist und auf lange hinaus, und ihnen ist er auch dann noch gelegentlich unterlegen, als er schon die volle Herrschaft nicht bloß über alle formalen Kunstmittel, sondern auch über alle Möglichkeiten des Ausdruckes besaß, als schon der persönliche Ton seiner Schöpfungen in ungeahnter Schönheit und Reinheit erklang.

Dazu kommt noch, daß bei Mozarts vielen Kunstreisen, bei der Art, wie er als Knabe den Mittelpunkt aller möglichen Kreise in den verschiedensten Ländern und Städten bildete, die Eindrücke gar oft wechselten, einer den andern ablösen, wenn nicht gar aufheben mußte. So wird man die Wirkung, die Mozart ohne Zweifel von Glucks »Alceste« empfing, eine Wirkung, die sich, wie Jahn mit Recht in den Vordergrund stellt, in allgemeinen Zügen besonders äußert, wohl dem nachträglichen Studium der Partitur oder späteren Aufführungen mit mehr Recht als den ersten zuschreiben müssen.[1])

[1]) Nicht unerwähnt darf bleiben, daß Mozart, als er am 30. Nov. 1780 von München aus nach Hause schreibt, um ein Urteil über die »Rede von der unterirdischen Stimme« im »Idomeneo« bittet (Nissen, a. a. O. S. 422); er fügt seiner eigenen Meinung, daß solche Stellen möglichst kurz und charakteristisch gestaltet sein müssen, bei: »Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung sein«. An das Orakel aus »Alceste« dachte Mozart offenbar damals nicht, sonst hätte er es wohl angezogen.

Auf die weiteren Ausführungen Jahns wird zurückzukommen sein, wenn wir die Ansicht von *A. B. Marx*[1]) über das Verhältnis beider Künstler werden gehört haben. Auch er betont die Wichtigkeit der »Alceste« für die künstlerische Gestaltung »Idomeneo's« und erkennt, wie *Jahn*,[2]) Spuren von Glucks Geiste noch im »Don Juan«. Ins einzelne gehend, hebt er hervor, wie die reiche Chorlyrik, zu der die gleichzeitige italienische Oper kein Vorbild geboten habe, auf Gluck zurückgehe. Weiterhin beruft er sich auf Jahn und betont nachdrücklich die Unterschiede der Mozartschen Oper von der Glucks, indem er die »welsche« Art der Koloratur und die Kastraten-Partie des Arbaces nennt. Gluck direkt nachzufolgen war Mozarts Natur versagt; er verfügte über das überlegene künstlerische Rüstzeug; seine feine Beobachtungsgabe des Lebenden ließ ihn nicht zu der keuschen Wahrhaftigkeit und unbedingten Treue, die Glucks eigenstes Wesen als dramatischer Tonsetzer ausmachen, gelangen. Seine Schöpfungskraft war so unbegrenzt, daß er sich nicht wie Gluck beschränken mußte, und so zeigt sich die Abwendung von diesem schon im »Idomeneo« selbst. Mozart fühlte die Bedeutung der Ansprüche des Dramas, aber die Forderungen des rein musikalischen Elementes und die Lust, dies an sich selber voll und schön auszugestalten, mußten vermöge des musikalischen Überreichtums vor dem Drama und seinen spezifischen Erfordernissen zur Geltung kommen. Allenfalls will Marx den Einfluß Glucks auf die Fassung des I. Finales im »Idomeneo« gelten lassen, er weist aber die

[1]) A. B. Marx, Gluck und die Oper. Berlin, Janke, 1863. II. 331 f.

[2]) Jahn, a. a. O. Vgl. auch die Beilagen zum IV. Bde.

»oberflächliche Vorstellung, die Gluck als den Vorgänger Mozarts, diesen als den Vollender des von Gluck begonnenen bezeichnet«, ab. »Männer von Mozarts Wuchs sind keine Fortführer und Vollender. Die Gluck, Mozart, Beethoven haben jeder einen ganz eigentümlichen Beruf, sie schließen einander nicht ein, sondern aus. Darum eben bestehen sie nebeneinander fort.«

Im allgemeinen wird man unter einigen nachher hervorzuhebenden Einschränkungen diesen Auslassungen von Marx zustimmen können. Derselbe Schriftsteller bemerkt dann weiterhin Jahn gegenüber, wie dessen Meinung, Gluck habe die bestimmten Formen der Oper der dramatischen Charakteristik zu Liebe aufgehoben, während Mozart sie möglichst zu erhalten gesucht habe, falsch sei: überall da, wo die überkommene Form der dramatischen Charakteristik nicht widerspricht, hat auch Gluck sie angewendet. Wenn Marx aber ferner bemerkt, er könne Jahns Ansicht nicht beipflichten, gegenüber Glucks einseitiger Forderung der dramatischen Charakteristik habe Mozart das Prinzip musikalischer Gestaltung zur Geltung gebracht (: ohne musikalische Gestaltung gebe es keine Musik; die formalen Unterschiede seien Folge und Ausdruck des Inhaltes; ein Gegensatz könne nicht in dramatischer Charakteristik und musikalischer Gestaltung liegen, sondern in dramatischer Charakteristik und deren Nichtvorhandensein), so beruhen diese Sätze auf einem nicht völligen Verstehen dessen, was Jahn gemeint hat. Jahn will nichts weiter als das musikalische Gestaltungsvermögen als das primäre und in Mozart vorwaltende bezeichnen, die Rücksicht auf die Forderungen des Dramas als das sekundäre. Dem ist in der Tat so,

nur muß man ausdrücklich und ganz besonders hervorheben, daß Mozart in hohem Maße einen angeborenen Sinn für die dramatische Charakteristik besaß, sie aber mit den jede Berücksichtigung verlangenden rein musikalischen Gestaltungsprinzipien zu vereinen verstand. Das Resultat dieses Kompromisses zwischen der Wahrung schärfster psychologischer Treue in der Zeichnung der Charaktere und der Befolgung musikalischen Bildens ist z. B. im »Don Juan« ein schlechtweg vollendetes zu nennen: so weit die Forderungen des Dramas berechtigte sind und nicht etwa auf ödesten Realismus hinauslaufen (womit eben das Drama nicht mehr unter den Begriff des Kunstwerkes fallen würde), sind sie in diesem Werke durchaus und in jedem Zuge erfüllt, ohne daß die Musik irgendwo in der Möglichkeit voller d. h. ihren eigensten Gesetzen gemäßer Aussprache behindert wäre.

Wer in Mozart den Musiker schlechtweg sieht, vergißt, wie oft, und zwar aus dramaturgischen Gründen, er selbst Änderungen seiner dichterischen Unterlagen vorgenommen oder veranlaßt hat.[1]) Musikalische Erwägungen standen ihm freilich voran; davon weiß mancher Brief zu erzählen,[2]) so,

---

[1]) Vgl. z. B. den Brief vom 26. Sept. 1781 (Nissen, S. 457 f.). Das ist ein Beispiel neben anderen.

[2]) Der in der voraufgehenden Anmerkung angezogene Brief beweist mit der berühmten Stelle, an der der Meister den Charakter Osmin's entwickelt, durchaus nicht das Gegenteil: Mozart zeigt dem Vater an der Hand der Musik das Charakterbild des polternden Alten, das sich ihm ohne die umständliche gedankliche Arbeit analysierender Zergliederung allein durch seine gewaltige intuitive Fassungskraft erschlossen hatte. Mozart als Psychologe wird nie genug anerkannt; der unvergleichlich sichere Blick für die Totalität der zu bearbeitenden Stoffe ließ ihn ebenso leicht Schwächen der Dichtungen wie die springenden Punkte in den Charakter seiner

wenn er *Raaf* in München Recht gibt, der sich über die Häufung von i-Lauten am Schlusse einer Arie beklagt, oder wenn er auf Abwechselung in der Reihenfolge der einzelnen Nummern einer Oper dringt.

Schon nach dem Gesagten wäre man vollauf berechtigt, das Verhältnis von Gluck zu Mozart zu bestimmen; doch wird sich das noch besser und leichter tun lassen, wenn wir Mozarts bekannten Brief[1]) vom 13. Oktober 1781 in der entscheidenden Stelle werden gehört haben: ». . . bei der Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. — Warum gefallen denn die wälschen komischen Opern überall? — mit all dem Elend, was das Buch anbelangt! — sogar in Paris, wovon ich selbst Zeuge war. — Weil da ganz die Musik herrscht, und man darüber alles vergiszt. Um so mehr muß ja eine Oper gefallen, wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet, die Worte aber, nur blos für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort einem elenden Reim zu Gefallen (die doch bei Gott zum Werth einer theatralischen Vorstellung, es mag sein, was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte

---

Gestalten erkennen. Die Gedankenarbeit, die dies selbstredend voraussetzt, war aber eine so konzentrierte und gleichzeitig so rasche, daß Ausführung und Absicht fast zusammenfielen. Das, was man gewöhnlich als naives Schaffen Mozarts bezeichnet, ist also durchaus kein Schreiben ins Blaue hinein gewesen, bei dem nur »der Instinkt« zum rechten Ziele leitete. Die enorme Konzentrationsfähigkeit Mozarts ist es, die sein Schaffen zunächst von dem Beethovens unterscheidet, dem Geschaffenen freilich auch die scharfe Grenze vor dem Werke des jüngeren Meisters zieht. Nur in dem angegebenen Sinne also wird man wie von Unmittelbarkeit der Empfindung auch von unmittelbarem Gestaltungsvermögen Mozart's, von seiner Tätigkeit unreflektierten Bildens sprechen dürfen.

[1]) Nohl, a. a. O. S. 308 f. Nr. 173.

setzen oder ganze Strophen, die des Componisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen — das Schädlichste. Die Herrn, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsammt der Musik zu Grunde gehen. — Da ist es am besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet als ein wahrer Phönix zusammen kommen ... Wenn wir Componisten immer so getreu unsern Regeln (die damals, als man noch nichts besseres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musik, als sie untaugliche Bücheln, verfertigen.«

Mozart, der, wie wir wissen, nicht gerne theoretisierte, obwohl er zu Zeiten eine kritische Bemerkung, namentlich wenn sie ihm Gelegenheit zu drastischen oder komischen Äußerungen gab, anzubringen liebte, bezeichnet die mitgeteilten Bemerkungen selbst als »albern«. Er legte eben nur geringen Wert auf dergleichen Auseinandersetzungen. Wir aber müssen sie ihm danken: mit ihnen hat er in schlagender Kürze seine Stellung bezeichnet. Es sind a posteriori entwickelte theoretische Grundzüge, nicht, wie bei Gluck, a priori erdachte Sätze, denen dieser, von »Orfeo ed Euridice« ab, klanglichen Ausdruck gab. Oder aber, um die Dinge in Bezug auf Gluck korrekter auszudrücken: Gluck empfand während seiner Tätigkeit als Komponist italienischer Opern sein Unvermögen, mit den Italienern auf ihrem eigensten Gebiete zu wetteifern; er suchte aber zunächst noch nicht nach neuen Formen des Ausdruckes, obwohl ihm schon dies und jenes mit Rücksicht auf das Drama vortrefflich gelang. Während dieser Tätigkeit noch entwickelten sich seine Gedanken der

Opern-Reform immer klarer, d. h. er wurde sich der in Bezug auf das Drama negativen Seiten der italienischen Oper immer bewußter und fand nun, man darf sagen: ohne Vorbild die Lösung der positiven Seite der Frage, was denn das Dramatische in der Oper sei? Gluck suchte, wie er *Corancey*[1]) gegenüber äußerte, ehe er komponierte, zu vergessen, daß er Musiker war, d. h. er dachte bei der Arbeit zunächst an das Drama selbst, seine Charaktere und den aus ihnen und ihrer Art folgenden dramatischen Vorgang; so machte er sich von dem Zusammenhange, in den ihn die Tradition mit der italienischen Oper gestellt hatte, nach Möglichkeit frei. So heißt es auch in der berühmten Vorrede zu »Alceste«[2]): ». . . ich war bedacht, die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken, d. h. der Dichtung zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärke, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Zierraten abzuschwächen« usw. Der Gegensatz springt von selbst klar in die Augen, aber ebenso wenig wie Gluck den Musiker vergessen konnte, vermochte sich Mozart den Lebensbedingungen des Dramas selbst zu verschließen; das geht, wie aus seinen Werken, aus der angeführten kurzen Erörterung hervor. Wie Gluck gegen den Schluß seiner Auseinandersetzung hin sagt: »Endlich stand mir keine Regel — der Satzkunst nämlich — so hoch, daß ich sie nicht guten Mutes der — dramatischen — Wirkung zu lieb aufopfern zu dürfen

---

[1]) *Corancey*, Poesies suivies d'une notice sur Gluck. 1776. Zitiert bei *Marx*, a. a. O. I. S. 355 Anm.

[2]) In guter deutscher Übersetzung bei *H. Welti*, Gluck. (In: Musiker-Biographien. Leipzig, Reclam, 9. Bd.)

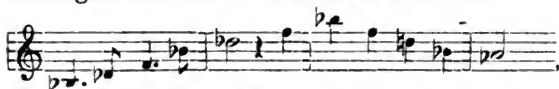
glaubte«, so betont auch Mozart die Notwendigkeit der Preisgabe der »Regeln« am gegebenen Orte, d. h. in diesem Zusammenhange: im musikalischen Drama.[1]) In diesem Punkte mußten sie, weil beide, der eine wider seinen Willen, der andere mit voller Absicht von der Musik ausgehend, zusammen kommen. Freilich ist die Übereinstimmung nur eine theoretische. Denn zwischen ihren Werken besteht ein weiter Abstand, den in erster Linie der große Unterschied ihres musikalischen Vermögens und ihrer Phantasie, in zweiter das verschiedene stoffliche Gebiet der ihren Schöpfungen zu Grunde liegenden Dichtungen bedingte, das seinerseits wieder auf den musikalischen Stil zurückwirken mußte. Trotz des einen kleinen Berührungspunktes wird man demnach die fundamentalen Unterschiede im Schaffen beider Meister stets hervorheben müssen: Gluck stellte das Drama in den Vordergrund, Mozart die Musik und die ihr immanenten Gesetze; erklärt er, von ihnen etwas preisgeben zu dürfen, so heißt das, wie auch Glucks Wort, nur das Recht des schaffenden Genies proklamieren, das sich selbst die Gesetze vorschreibt.

Es erübrigt noch, die Frage der direkten Einwirkung Glucks auf Mozart zu berühren. Wir haben schon einige Ausführungen *O. Jahns* über diesen Punkt gehört. Stellt man die ähnlichen Motive, wie er das getan hat, nebeneinander und beurteilt

---

[1]) Oder meinetwegen: in der Oper, wenn man glaubt, dem Musikdrama geschehe ein Unrecht, sobald der Begriff auf die Oper Mozarts angewendet wird. Es verhält sich damit ähnlich wie mit dem Begriffe des psychologischen: seit »das psychologische Drama« Wagners da und in Wertung ist, darf man von Mozarts Kunst als einer psychologisch durchaus wahren kaum mehr zu sprechen wagen, ohne ein überlegenes Lächeln der Erbpächter moderner Weisheit zu provozieren. Auch eine Frucht wagneritischer Journalistik!

sie unbefangen, so wird man sehen, daß es sich dabei um Kleinigkeiten und vielleicht auch um Zufälligkeiten handelt. Bei *Gluck* heißt es:



bei *Mozart*:



Man schlage, um zu dem oben ausgesprochenen Urteile zu kommen, daß es sich bei solchen zufälligen Übereinstimmungen um Nebensächlichkeiten handelt (die sich übrigens als solche schon aus der Stellung der Takte innerhalb des dramatischen Ganzen erkennen lassen), beliebige Werke aus dem 18. Jahrhundert, z. B. den thematischen Katalog in der Ausgabe der Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule[1]) nach: überall wird man auf Motive stoßen, die wie bei Gluck und Mozart, aus den Folgen von Dreiklangstönen gebildet sind. Sie gehören zum eisernen Bestande der Kompositionstechnik der Meister, die die Fesseln starrer Kontrapunktik durchbrachen. Von einem Eigentone ist in ihnen nichts oder kaum etwas zu verspüren; nur um die Nachahmung oder Nachwirkung von solchen Eigentönen kann es sich aber doch handeln, soll ein Abhängigkeitsverhältnis festgestellt werden. Nicht anders steht es mit dem von *M. Friedländer* hervorgehobenen Punkte.[2]) Der Göttinger Musenalmanach von 1775 enthält eine *Gluck*sche Komposition von *Klopstocks* Ode

---

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Bayern. III. Jahrg. I. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902.

[2]) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1896. Leipzig, Peters, 1897. S. 72.

»Die frühen Gräber«. Friedländer bringt nun den Melodie-Anfang:

Affetuoso.



Will - kom-men, o sil - ber - ner Mond

mit dem Beginne der Arie Tamino's aus der »Zauberflöte« (1791) in Zusammenhang:

Larghetto.

Dein Bild-nis ist usw.

Eine zwingende Ähnlichkeit wird man den beiden Gebilden schwerlich zuschreiben dürfen; das erste ist eine tändelnd-lässige Weise, das zweite eine scharf gezeichnete, charakteristische Physiognomie, die im wesentlichen durch ihren Beginn, den jenem fehlenden, sehnsuchtsvoll aufwärtsstrebenden Sextenschritt, bestimmt wird. Die Folge von Skalentönen macht die Ähnlichkeit nicht aus, sonst könnten beide Motive mit einer ganzen Reihe von anderen Takten in Verbindung gebracht werden; ebenso wenig der Abbruch der melodischen Linie, der sich ähnlich tausendfach belegen läßt. Was wäre aber, spielten bei der Entscheidung solcher Fragen nicht die rhythmische Gliederung, der Melodiekopf, schließlich auch Tempo und Takt wichtige Rollen, was wäre aber im Grunde genommen mit solchen übereinstimmenden kleinen Zügen für die Beurteilung der Meister gewonnen? Sicherlich kaum etwas. Der Zusammenhang *Clementi's* und *Mozarts* läßt sich durch das bekannte Zitat — falls es ein solches ist — im Fugenthema der Ouvertüre zur »Zauberflöte« ebenso wenig erweisen wie etwa die Abhängigkeit *Zumsteegs* von den beiden genannten Meistern durch

das Ritornell zu Nr. 4 der Musik des Singspieles »Elbondokani« [1]):



In allen diesen Fällen handelt es sich um kurze melodische Floskeln, die mit der Sache selbst, dem aus den Themen werdenden und nach künstlerisch verschieden gestalteten Plänen aufgebauten Kunstwerke, nicht gerade viel zu tun haben.

Es mag noch, um mit den Einzelheiten abzuschließen, auf die gewaltige Stelle des 2. Aktes des »Don Giovanni«: »Di rider finirai pria dell'aurora ... Ribaldo, audace, lascia a' morti la pace« und ihre Verwandtschaft mit den erschütternd-feierlichen Klängen des Orakels aus Glucks »Alceste« (Akt I, Sc. 11) hingewiesen werden. Diese Verwandtschaft zu leugnen kann niemandem einfallen wollen; allein es muß doch gesagt werden, daß Mozart die Stelle so wie er es tat, würde haben komponieren können, auch wenn er Glucks Werk überhaupt nicht gekannt hätte. Warum hätte er, der für jede Situation, für jede Empfindung den rechten Ton fand, warum hätte er gerade hier mit seiner Kunst versagen, warum Anlehnung an einen Vorgänger suchen sollen? Möglich ist es ja, daß es sich in dem angegebenen Falle um eine Mozart unbewußte

[1]) Elbondokani. Ein Singspiel n. d. Französ. bearb. v. Haug, mit Musik von Zumsteeg. Kl. A. Zu haben bei der Witwe des Componisten in Stuttgart. Das Werk wurde nach Riemann (Opern-Lexikon, Leipzig 1887) im J. 1792 in Stuttgart aufgeführt. Daß das Zitat auf Mozart, den Zumsteeg hochverehrte, zurückgeht, ist möglich.

Reminiscenz handelt, aber warum muß man unbedingt eine solche annehmen? Können denn zwei Künstler nicht für die gleiche oder eine ähnliche Situation auf dieselben Mittel der Darstellung oder des Ausdruckes verfallen, ohne voneinander etwas zu wissen oder aneinander zu denken? Das, was für die Geschichte der Wissenschaften, der Entdeckungen mehr als einmal beglaubigt ist, warum sollte es in der Kunstgeschichte nicht auch statthaben können? Der Geist der dramatischen Musik hat auch schon vor Gluck erhabenes und gewaltiges ersonnen und auch für das einfach-große Klänge von ähnlicher elementarer Wucht gefunden, wie jeder weiß, der *Cavalli's* »Giasone« und das hoheitsvolle: »Dell'antro magico« der Medea darin kennt.[1])

Man wird, auch wenn noch man auf die anderen, oben nur flüchtig berührten Punkte eingeht, nichts vorbringen können, was die Sachlage weiter zu klären vermöchte. Wir dürfen deshalb die Einzelheiten, die allenfalls noch hervorgehoben werden könnten, auf sich beruhen lassen.

So verschieden Gluck und Mozart auch ihrer Lebensstellung und Anschauung nach waren, so fundamentale Unterschiede auch ihr Schaffen — nach dem ganzen Umfange gemessen —, bedingten, in dem künstlerischen Ernste, der sie, den einen als Resultat der Beschäftigung mit der italienischen Oper und eingehender spekulativer Kunstbetrach-

---

[1]) Man könnte auch auf *H. Purcell's* »Dido and Aeneas« hinweisen. Auch die neapolitanische Oper, trotzdem sie noch immer als bloße »Konzertoper« verschrieen ist, kennt Beispiele von psychologisch wahren und die dramatische Situation erschöpfenden Zügen, obwohl ja das rein und bloß gesangliche darin ohne Zweifel bedeutend überwiegt.

tung, den anderen nach seiner unvergleichlichen künstlerischen Veranlagung, durchdrang, in dem tiefen Ernste ihres Schaffens haben sich beide Meister nichts nachgegeben; das ethische Element, das man der Musik des älteren Meisters zuschreibt, darf man der des jüngeren nicht absprechen. Hat in *Mozarts* Musik zuweilen, durch seine Natur oder durch den besonderen Charakter der Geschöpfe seiner Phantasie veranlaßt, auch ein stark sinnliches Gefühl sich in künstlerischem Niederschlage geäußert, wo wäre es nicht durch die Zauberkraft seiner Töne geadelt worden? Was er auch berührte, alles wandelte sich unter seinen Händen in lautere Schöne und Reinheit, und keinem Menschen wird beim Anhören seiner Musik jemals der Gedanke an rein sinnliche Wirkungen kommen, niemand zum Bewußtsein einer Unsittlichkeit der textlichen Unterlage seiner Musik gelangen können.

Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit, diese drei Begriffe hat *Gluck* als die festen Grundpfeiler des Schönen für alle Werke der Kunst (in der Vorrede zur »Alceste«) bezeichnet. Er stellt sich damit auf den Standpunkt, den *Winkelmann* für die alte Kunst in Anspruch nimmt und der auf verschiedenen Gebieten menschlicher Geistestätigkeit zu derselben Zeit wiederkehrt. Er verbindet Gluck, wie *Hettner*[1]) hervorhebt, mit *Rafael Mengs*, dessen Kunst freilich, viel enger umgrenzt, in bloßer Nachahmung der Antike aufgeht; er nähert *Gluck Klopstock*, in dem, wie in ihm selbst, auch die Richtung auf das Pathetische und Große mächtig ist. Von ihr führt das deutsche Singspiel, dessen Erwachen gleichfalls

[1]) H. Hettner, Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. Braunschweig, Vieweg & Sohn, 1864. III, 2. S. 626.

in jene Zeit fällt, weit ab, wenngleich die Forderung der Einfachheit hier im Vordergrunde stand; aber eine Einfachheit, die zugleich volkstümlich, aus dem innersten Empfinden des Volkes geboren war. An sie hat Mozart mit seinen deutschen Opern angeknüpft, Mozart, in dem auch alle anderen künstlerischen Wege der Zeit zusammentrafen. Indem er sie überwand und aus sich selbst das Höchste fand, wurde er ihr Erfüller und Vollender. In keinem anderen Sinne.

Auch *Gluck* hat Mozart überwunden, aber er hat ihn nicht vernichtet. Den *Palestrina* und *Orlandus* gehen die tausend verschiedenen Versuche, den Kontrapunkt dem Gefühlsausdrucke dienstbar zu machen, voraus. Versuche, zum Teil ungelenk, zum Teil mit hoher Meisterschaft gemacht und mit individueller Lebensregung erfüllt, alle aber den vollendeten Schöpfungen jener Meister nachstehend. So schritt *D. Buxtehude* dem Altmeister *J. S. Bach* vorauf, der die Andeutungen seiner Kunst und der vieler anderer vor ihm erfüllte und vollendete. In diesem Sinne ist Gluck nicht der Vollender einer ihm voran gegangenen Kunstrichtung gewesen, obwohl seine Gedanken, wenn auch nicht ihrem vollen Umfange nach, auch manchem der älteren und gleichzeitigen Italiener nicht ganz fremd gewesen sind, und obwohl er der französischen Opern-Kunst viel verdankte. Aber das Programm der zweiten Hälfte seiner Lebensarbeit gehört ihm allein, war ein geschlossenes, durch und durch individuelles, und das verbürgt Gluck die Sonderstellung, die er einnimmt. Hettner hat das Gesetz der Kunstgeschichte betont, daß ungelenker und herber Stil dem entwickelten und schönen den Weg bereiten müsse. Es ist ein

Grundgesetz des organischen Werdens der Kunst. Ungelenk ist freilich Glucks Stil und Ausdruck nie gewesen, davor bewahrte ihn seine Bekanntschaft mit der italienischen Musik. Aber Glucks Kunst war von Einseitigkeit nicht frei und voll von herben, wenn auch bei aller Einfachheit großartigen Zügen. Zudem stellte er sich fast ausschließlich in den Gedankenkreis antiker Stoffe in der Auffassung seiner Zeit; ein Augenblick romantischer Neigung ließ ihn keinen dauernden Erfolg finden, und seine Verbindung mit Klopstock hat nichts geschaffen, das den Wechsel der Tage überlebt hätte.

All dem setzte *Mozart* eine reichste Fähigkeit, moderne Menschen in den feinsten Zügen ihres inneren Wesens und unter sorgfältigster Beobachtung der Grenzlinien des Musikalisch-Schönen zu charakterisieren entgegen. So mußte er *Gluck* überwinden. Das Große trat in innigste Berührung mit dem Schönen.

Für uns aber hat der eine wie der andere seine Bedeutung behalten, und die brennende Sehnsucht nach Einfachheit, Wahrheit und Schönheit in der Kunst, die jetzt wieder durch die Welt geht, kommt beiden Meistern zu gute. Im Ringen um Erlösung aus dem abgrunddunkeln Symbolismus und Mysticismus der neuzeitlichen Musik können dem deutschen Volke keine Führer willkommener sein, als der Urvater der Harmonie *J. S. Bach*, der herbe, strenge und einfache *Gluck*, der heitere *Haydn*, der lichtfrohe *Mozart* und der gewaltige, tiefe *Beethoven*. Und unser Volk hat ein Recht, zu verlangen, daß diese Großen ihm leben; leben, unabhängig von Gnade und Laune, leben, um zu befreien, zu beglücken, zu stärken.

So lange freilich nicht das berechtigte Wünschen der Gebildeten, sondern materielle Erwägungen das ausschlaggebende Moment sind, so lange die offizielle Kunstpflege sich ihrer eigentlichen Aufgabe, der Erziehung des Volkes zum Verständnis echter Kunst, gleichviel, welcher Richtung sie angehöre, nicht bewußt ist; so lange einseitige Neigungen, unsinniger Luxus und niedriger Geschmack gleichmäßig unsere Bühne beeinflussen können, so lange wird diesem Wünschen keine Erfüllung werden. Aber die Zeichen mehren sich, daß die Abwendung von den allzu lange beschrittenen Wegen nicht mehr ferne ist. Dieser Schritt zu gesunden künstlerischen Verhältnissen ist notwendig, soll unser kultureller Besitzstand nicht unermeßlichen Schaden leiden. Keinem vernünftigen Menschen wird es einfallen zu verlangen, der modernen Produktion solle die Bühne oder der Konzertsaal verschlossen bleiben. Nur vor Einseitigkeit möge die Kunstpflege bewahrt bleiben und die Meister von ihr nicht vernachlässigt oder gar unterdrückt werden, auf denen ein gut Teil nicht nur der musikalischen Bildung der Gegenwart ruht. Es ist das freilich ein Ziel, das sich nur ganz allmählich wird erreichen lassen und das, wenigstens was die gleichmäßige und systematische Pflege *Glucks*, *Mozarts* und *Wagners* anbetrifft, eine von Grund aus vorzunehmende Änderung der Verhältnisse unserer Opernbühne zur Voraussetzung hat. Auch da gilt es noch, eine Kulturaufgabe zu lösen, und wahrlich keine bedeutungslose und kleine.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikalisches Magazin.
Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte,
über Musiker und ihre Werke.
Herausgegeben von
Prof. Ernst Rabich.
Heft 12.

Entstehung und Entwicklung der Instrumentalmusik.

Von
Dr. Max Zenger.

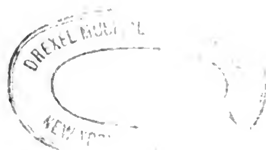
I. Teil.

Von den ältesten Zeiten bis inkl. Beethoven.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1906

Preis 80 Pf.


DREXEL
NEW YO

Entstehung und Entwicklung
der
Instrumentalmusik.

Von

Dr. Max Zenger.

I. Teil.

Von den ältesten Zeiten bis inkl. Beethoven.

Musikalisches Magazin, Heft 12.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1906

Wenn wir eine geistreiche Sonate von *Beethoven*, ein originelles Streichquartett von *Jos. Haydn*, ein wohllautsvolles Bläserstück von *Mozart* usw. hören; wenn wir uns der berückenden Wirkung unseres klassischen oder auch modernen Orchesters hingeben, mit dessen vielfältigen Mitteln das Genie unserer Meister unsterbliche Tonbilder uns vor die Seele zaubern konnte: so denken wir wohl oft dankbaren Herzens an die hohen Spender solcher Genüsse und es beschäftigt uns die Frage, wie es nur so überreich begabte Menschen geben konnte, welche eine so verschwenderische Fülle von Ideen in so mustergültigen Schönheitsformen zu ewigem Genusse darzubieten vermochten. Nicht aber pflegen wir daran zu denken, welche Bedingungen im Laufe langer, langer Zeiten vorher erfüllt sein mußten, ehe nur die allerersten bescheidenen Ansätze zu selbständigen instrumentalen Tongebilden gedeihen, die ersten unscheinbaren Vorläufer unserer heutigen mächtigen Instrumentalmusik ins Leben treten konnten. Die Vokalmusik hat ihre lange Geschichte, und zur Zeit, als der polyphone Chor-

Anm. Die Behandlung dieses weitläufigen Gegenstandes aus dem puren Gedächtnisse wäre, wie der Leser begreifen wird, nicht möglich gewesen. Ich habe die einzelnen historischen Daten dem vortrefflichen »Handbuche der Musikgeschichte« von *Arey v. Dommer*, wo sie sich zerstreut finden, entnommen und in den meiner Absicht entsprechenden Zusammenhang gebracht. Der Verfasser.

gesang durch die Rechenkunst der Niederländer und durch das Genie eines *Palestrina, Orlandus Lassus* und Anderer bereits zu hoher Ausbildung gediehen war, da war ein Aufkommen einer selbständigen Instrumentalmusik, welche, ähnlich wie die vokale, Ideen, Vorstellungen und Gefühle auszudrücken vermocht hätte, noch kaum in Sicht.

Das Entstehen derselben datiert von unseren Tagen eigentlich auf nicht viel mehr als 200 Jahre zurück: sie ist die Kunst der neuesten Zeit, die größte Errungenschaft, die schönste, wenn auch unerwartete Blüte der Renaissance. Zwar hatte bekanntlich auch schon die Antike ihre, teils zur Begleitung des Gesanges dienende, teils selbständige Instrumentalmusik. Den langsameren Gang ihrer Entwicklung oder vielmehr die fast unübersteiglichen Hindernisse derselben darzustellen, ist aber Gegenstand der allgemeinen Musikgeschichte und würde hier des Raumes wegen zu weit führen. Als hauptsächlichstes jener Hindernisse der Entwicklung ist jedoch hervorzuheben, daß die Tonmessungen des Pythagoras ein reines Zusammenklingen mehrerer Tonstimmen und ihrer Fortschreitung unmöglich machten, da, während seine Oktaven und Quinten absolut rein stimmten, seine großen Terzen etwas zu groß, seine kleinen Terzen dagegen um ebensoviel zu klein waren, was schon das Entstehen des Dreiklanges, der allerersten und grundlegenden H a r m o n i e, unmöglich machte. Daß aber die hierdurch bedingte Beschränkung auf Einklangs- (oder allenfalls Oktaven-) Bewegung für die Instrumentalmusik von weit schlimmeren Folgen als für den Gesang war, läßt sich leicht denken. In letzterem vereinigten sich Wort und Ton als unzertrennliche Faktoren zu einem vollständigen

Ganzen. Der Ton, vom Wort erzeugt, war mit ihm verwachsen und erhöhte seinen Eindruck. Nicht genug können griechische Schriftsteller die mächtige Wirkung des Gesanges rühmen, die derselbe in seiner Anwendung im Drama ausgeübt haben soll. Was der einstimmige Hymnengesang des Mailänder Bischofs Ambrosius seiner Gemeinde war, davon erzählt uns mit Begeisterung der von ihm getaufte Augustinus; und welche unzerstörbare, viele Jahrhunderte überdauernde Kraft dem gleichfalls einstimmigen Gregorianischen Gesang innewohnte, ist noch heute, in der Zeit der Vielstimmigkeit, im katholischen Gottesdienst zu sehen, wenn die Meß- und Hymnengesänge von guten Stimmen richtig gesungen werden. Bekanntlich ist es das ältere Volkslied, welches in seinen melodischen Wendungen so geartet ist, daß es sich ohne motivierende Begleitung von selber trägt, — der Harmonie entraten kann.

Nicht so verhält es sich mit der Instrumentalmusik, für welche die Harmonie oder Mehrstimmigkeit absolute Lebensbedingung ist. Sie mußte ein mehr als tausendjähriges Embryonenleben fristen, bis sie durch jene endlich zu wirklichem selbständigen Dasein erlöst wurde. Die Leser wissen von den ersten Versuchen zur Mehrstimmigkeit, welche der gelehrte Benediktinermönch *Hucbald* von Flandern (840—930) nicht ohne allmählichen Erfolg anstellte, so drollig er auch seine kümmerlichen zwei Stimmen (als Hellenist war er den Terzen und Sexten feind) in Quarten und Quinten fortschreiten ließ, die man schon im 12. Jahrhundert verbot. Entzückt sagt er von seinem Fund: »quo nihil dulcius« (worüber es nichts Süßeres gibt). Indes war hierdurch, wie durch eine zweite Erfindung *Hucbalds*:

das Forttönen einer Grundstimme, über welcher eine zweite Stimme, vom selben Ton ausgehend, in verschiedenen Intervallen sich bewegte, um dann wieder ins Unisono zurückzukehren — der historische Stein des Anstoßes ins Rollen gebracht. Wenn auch der nächst wichtigste Theoretiker *Guido von Arezzo* (1. Hälfte des 11. Jhs.), wie noch spätere Mönche des Mittelalters als ausgesprochene Hellenisten, die Terzen und Sexten perhorrescierten, so brachte wider ihren Willen und Einfluß das nunmehr aufgekommene »Organisieren« und »Diskantisieren«, d. i. ein extemporiertes zwei- (später mehr-) stimmiges Zusammensingen, allmählich naturgemäß die Erkenntnis, daß diese Intervalle, die man anfangs nur im Durchgang wagte, doch nicht so übel klängen, als man zu glauben belehrt und gewohnt war. Es folgt nun eine Errungenschaft der andern, welche sich wechselweise bedingen und ergänzen, und vor allem die Lostrennung von der hemmenden griechischen Theorie zu ermöglichen geeignet sind. So verdanken wir der Periode um 1100 die wichtige Erscheinung, ohne welche ein sicheres Festhalten der Harmonie nicht hätte erreicht werden können: die Entstehung der Mensuralmusik, d. i. einer Musik oder eines Gesanges, in welchem Töne von verschiedener Zeitdauer vorkamen, die durch bestimmte Zeichen (Noten) unzweideutig erkennbar wird. Der um die Ausbildung und Erklärung der Mensuralmusik hochverdiente Musiktheoretiker und -Schriftsteller *Franco von Cöln* (12. Jh.) nähert sich in seiner Intervallen-Einteilung im wesentlichen Punkte, der Anerkennung der Terz als Konsonanz, schon unserer heutigen Anschauung. Auf ihn fußend, tun *Philippe de Vitry* (Ausgang des 13.) und *Johannes de Muris*

(1. Viertel des 14. Jhs.) einen weiteren Schritt. Ihre Konsonanzen sind teils vollkommene: Einklang, Oktav und Quint; teils unvollkommene: große und kleine Terz, kleine und große Sext; alle übrigen Intervalle, mithin auch die Quart, sind Dissonanzen. Noch wichtiger als diese Intervallenbestimmung sind die gleichzeitigen Gesetze für die Bewegung der einzelnen Stimmen, welche man sich selbstverständlich nicht als willkürlich aufgestellt, sondern aus einer vorausgegangenen Praxis resultierend vorzustellen hat, als z. B.: die Lehre der Gegenbewegung, das Verbot der Quinten- und Quartenparallelen (der süßen Errungenschaft Meister *Hucbalds)* usw. Die praktische Betätigung dieser Regeln ist das Fundament, die Lebensbedingung jener nunmehr im Sturmschritt und mit Allgewalt sich entwickelnden Kunst, welche, auf dem Gebiete der Vokalmusik entstanden, von noch viel größerer Bedeutung für die Entstehung einer selbständigen Instrumentalmusik geworden ist: der mit dem Namen »Kontrapunkt« bezeichneten Polyphonie. Die Ausbildung dieser, der Antike gegenüber im vollsten Sinne modernen Kunst der Musik hat überhaupt erst die volle Erkenntnis ihrer elementaren, mit nichts zu vergleichenden Kraft erschlossen. Durch sie gelangte sie erst zur Fähigkeit, dem inneren Gefühlsleben jenen beredten, tief ergreifenden Ausdruck zu geben, um welchen sie alle Schwesterkünste beneiden. Freilich haben die Niederländer, welchen so ziemlich die Priorität in der Ausbildung des Kontrapunkts zukommt, bis auf einige erleuchtete Geister wie z. B. *Josquin de Préz*, noch nicht geahnt, welche Tiefen des menschlichen Empfindens sie durch die vollendete Harmonie (das Ergebnis des

Kontrapunkts), der Musik erschließen, welchen Reichtum an Ausdrucksmitteln sie ihr durch diese gewaltige Kunst, deren mechanische Außenseite sie eigentlich nur begriffen, zuführen sollten. Ihnen erschien der Kontrapunkt nur als eine unversiegbare Quelle rein musikalischer Spekulation, und sie verwechselten vollständig Künstlichkeit mit Kunst, die sie schließlich in der äußersten Spitzfindigkeit zu sehen glaubten. Aber gerade durch dieses spekulative Arbeiten nach anscheinend starren Regeln, wodurch immer neue Formen zu Tage traten, ward die Musik sich erst ihres eigenen Wesens bewußt, lernte sozusagen das junge Kind auf eigenen Füßen zu stehen und seine Wege nach eigenem Willen zu gehen. Für die Vokalmusik, namentlich für die kirchliche, nachteilig genug zeigt sich dies in der Gleichgültigkeit gegen die heiligen Texte, welche sich die Niederländer fast ausnahmslos zu Schulden kommen ließen: wir stehen beim großen historischen Standpunkt der Emanzipation des Tones vom Worte als dem ersten Schritte zum selbständigen Schaffen ohne bestimmenden Einfluß des letzteren. Zwar war es mit diesem vorläufig noch kärglich bestellt, da Formen, in welchen die Musik sich hätte selbständig und vollkommen aussprechen können, wie die Sonate, noch nicht gefunden waren. Daher hielt sich die junge Kunst in ihrer praktischen Hilflosigkeit doch wieder, wenn auch in recht oberflächlicher Weise an das Wort, an Gegenstände und Begriffe, welche mitunter weit von ihrer Sphäre liegen konnten. Da wurden alle Arten von Kanons (in allen Intervallen, gerade, verkehrte, rätselhafte, unendliche usw.) auf Illustrationen von Ländern, Städten, Türmen, Wappen der Kunstmäcene usw. mit mehr oder

weniger naiver Vergewaltigung appliziert; der erfinderische Franzose *Clement Jannequin*, ein Schüler *Josquins*, malte sogar »die Schlacht bei Marignano mit allen Kommandorufen und Trompetensignalen der Reiterei, dem Knattern der Musketen, Einschlagen der Kugeln — alles mit der Stimme durch nachahmende Laute.« Das war also lange noch keine Instrumental-, sondern eine höchst naive Vokal-Programm-Musik, in welcher jedoch der Keim zur ersteren mit Sicherheit zu erblicken ist.

Der Gründe, warum es ungefähr noch zwei Jahrhunderte anstehen mußte, ehe dieser Keim sich entwickeln, die Instrumentalmusik als eine selbständige, der Vokalmusik ebenbürtige Kunst ins Leben treten konnte, sind im großen und ganzen drei. Erstens der von seiner Vollendung noch allzuweit entfernte Zustand der Instrumente; zweitens der mächtige, durch das ganze Mittelalter alleinherrschende Einfluß der Kirche, welche, während sie der Ausbildung des Gesanges jeden Vorschub leistete, Instrumente, mit Ausnahme der Orgel, und Instrumentisten viele Jahrhunderte hindurch prinzipiell ausschloß, dann, von der Epoche des *Palestrina* abwärts, allmählich erst die primitiven Blasinstrumente und endlich, dem Drange einer dramatisch individualisierenden Zeit nachgebend, die diesem Drange vorzugsweise entsprechenden Streichinstrumente zuließ. Hieraus ergibt sich der dritte Grund von selbst: Eine Instrumentalmusik nach unserem modernen Begriffe, welche, Gefühle und Empfindungen ausdrückend, auf die Sinne des Menschen selbständig wirkt, konnte sich erst entwickeln, nachdem eben das Gebiet der individuellen Empfindung zunächst durch die Vokalmusik erschlossen und die Teilnahme daran dem Instrumentenspiel gestattet war.

Diese Errungenschaft gehört, wie bekannt, den Norditalienern, speziell jenen musikalischen Schöngeistern in Florenz, welche, des übertriebenen und ewigen Kontrapunkts müde, die Vokalmusik des antiken griechischen Dramas wieder zu entdecken wähnten und statt derselben — die Oper fanden (worauf ich weiter unten zurückkommen werde). Und der Meister, welcher den Instrumenten einen starken Anteil an der dramatischen Individualisierung, ja sogar deren Verschärfung zuwies, war *Claudio Monteverde*, der erste Prophet der Instrumentalmusik, einer der größten »Zukunftsmusiker« in der Geschichte der Musik.

In dieser wollen wir nun ein wenig zurückblättern, um nur das Nötigste von den Vorfahren sowohl unserer heutigen Instrumente als unserer Instrumentisten zu erfahren.

Mit den im frühesten Mittelalter herrschenden sozial-religiösen Zuständen im innigsten Zusammenhange steht die Erscheinung, daß das Instrumentenspiel gar nicht als Kunst, ja anfänglich nicht einmal als ehrliches Handwerk galt, weil seine Ausübung in den Händen der fahrenden Leute oder Musikanten, Bänkelsänger, Jongleurs usw. lag, welche als Nachkommen der alten Histrionen und Komödianten des Heidentums anzusehen sind. »Heimatlos zogen sie in Ritterburgen und Städten fiedelnd, pfeifend und leyernd, wohl auch zum Tanz aufspielend umher, waren unbürtig und rechtlos, aber doch überall wohl gelitten, sogar zum Zorne der Geistlichkeit.« So niedrig aber ihre gesellschaftliche Stellung, wenigstens ein paar Jahrhunderte lang, war, so gebührt ihnen doch das große Verdienst, daß durch sie allein überhaupt die Instrumentalmusik (soweit dieser Name berechtigt ist) im

dunkeln Mittelalter gepflegt und späteren Zeiten erhalten wurde. Und daß diese ganz begreiflicherweise von der weltbeherrschenden Kirche ausgeschlossen war, trug sogar seine guten Früchte für die Gesamtentwicklung der Musik. In ihrer Unselbständigkeit auf den engsten Anschluß mit dem Volksgesang angewiesen, konnte sie naturgemäß alle Fortschritte und Errungenschaften, womit dieser dem von der Kirche beschlagnahmten Kunstgesang merkwürdigerweise voranging, um später sogar seine Entwicklung zu beeinflussen, in ihrer Weise und zu ihren Lebenszwecken ausbeuten und weiter bilden. Eine dieser Errungenschaften ist die sehr frühe Emanzipation von den alten Kirchentonarten, welche wohl dem kirchlichen Geiste angemessen, für die letzte und höchste Entwicklung der Musik aber ein unleugbarer Hemmschuh waren. Troubadours und Minnesänger schöpften bereits gemeiniglich aus dem Volksgeiste und waren daher die Vertreter des weltlichen Gesanges. Dieser zeigt schon in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts das entschiedene Durchdringen unserer Dur- und Molltonart. Eine andere, noch bedeutendere Errungenschaft des Volksgesanges ist seine geschlossene Rhythmik, seine coupierte, der Dichtung in Cäsur und Tonfall sich anschließende, daher gemeinverständliche Form, kurz seine dem Gedächtnisse sich leicht einprägende Melodik. Wenn nun die damaligen Instrumentisten sich von ihren späteren und heutigen Kollegen in Bezug auf Ausübung ihres Berufes nicht bedeutend unterschieden, werden sie alle ansprechenden Gesangsnovitäten durch zahllose Arrangements auf alle möglichen Instrumente wieder in weitere Kreise gebracht und hierdurch die jeweilig moderne Richtung der lang-

samer fortschreitenden kirchlichen Gesangskunst gegenübergestellt haben. (Nicht zu vergessen ist bei alle dem, daß die damalige Instrumentenmusik, wiewohl von sehr vielen und verschiedenartigen Instrumenten dargestellt, wie der kirchliche und weltliche Gesang, nur ein fortgesetztes Unisono sein und erst später, gleich diesem, zur Mehrstimmigkeit übergehen konnte.)

Nachdem die Instrumentalmusik ihr Material bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts fast ausschließlich aus dem weltlichen Gesange, aus dem musikalischen Volksleben, gewonnen, begann sie mit dieser Zeit ihre erste kunstmäßige Betätigung und Erziehung innerhalb der Kirche, und zwar besonders durch die Venetianer, welche bei ihren Kirchengesängen zuerst (außer der Orgel) Instrumente zur Anwendung brachten. Daß sie anfangs den meist schreienden und mangelhaft stimmenden Blasinstrumenten den Vorzug vor den Saiteninstrumenten gaben, ist um so merkwürdiger, als die Einführung der Chromatik, womit sie nunmehr kühn vorangingen, eine sichere Unterstützung der vorzugsweise diatonisch gebildeten Sänger notwendig machte. Erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts scheint eine Gleichberechtigung der Saiten- und Blasinstrumente platzgegriffen zu haben. Die früheste nähere Aufklärung darüber gibt uns *Michael Prätorius* 1619 im dritten Teil seines Syntagma musicum, worin die Einrichtung von Instrumentalchören beim Gesange »nach dem Muster der besten venetianischen Meister« umständlich beschrieben wird. Hier erklärt der für die Übertragung der italienischen Errungenschaften auf die deutsche Musik-Übung so außerordentlich wichtige Meister, wie man damals klangverwandte Blas- und Saiten-

instrumente zu Chören verband. Aus der hoch interessanten Beschreibung dieses gemischten Musizierens, das man »Konzertieren« nannte, geht zweierlei hervor: Erstens diente die Beimischung der Instrumente vorläufig nur zur Füllung in möglichst ausgeglichener Dynamik, nicht aber der Charakteristik oder dem Kolorit im Sinne unserer heutigen Instrumentierung; zweitens ist der Tongang der Instrumente noch ausnahmslos an den der Singstimmen gebunden, selbständige Motive der lediglich begleitenden Instrumente sind noch ausgeschlossen. Doch war es schon *Giovanni Gabrieli*, geb. um Mitte des 16. Jahrhunderts (der Neffe des *Andreae G.*), welcher, um die Vokal- und Instrumentalmusik etwas auseinander zu halten, sowohl der begleitenden als der freien Instrumentalmusik, wenn man in dieser Zeit schon von einer solchen reden kann, zu einiger Selbständigkeit dem Gesange gegenüber zu verhelfen begann. Noch mehr entwickelte die ersten Keime einer wirklich freien Instrumentalmusik, wie bereits erwähnt, *Claudio Monteverde* (1568—1643), und zwar hauptsächlich auf dem Gebiete des von ihm inaugurierten *dramma per musica*, der Oper. Indes entdeckte *Prätorius* auch schon bei *Giov. Gabrieli*, dann bei *Leone Leoni*, *Steffano Bernardi*, *Francesco Capelli* und anderen Italienern sogenannte »Sinfonien«, d. i. Instrumentaleinleitungen, und »Ritornelli«, Zwischenspiele, die sich bei Monteverde wiederholen. Für beide Gattungen wechselten mitunter auch die Benennungen, wie man unter Sinfonien nicht einmal immer und ausschließlich Instrumentalstücke, sondern auch Gesangstücke ohne Instrumente und mehrstimmige Tonstücke überhaupt verstand. Jene Einleitungssinfonien zu größeren Vokalstücken

waren kurze Sätzchen ohne feste Gestalt, „eine liebliche Harmonia, welche in 4, 5 od. 6 Stimmen auff einerley oder allerley Instrumenten ohne zuthun der Cantorum und im anfang des Concerts und Gesangs vorher gemacht wird, fast einem Präambulum zu vergleichen, so ein Organist auf der Orgel, Regal oder Claviercymbal vorher fantasirt, darauff hernach der rechte Gesang angefangen wird."

Die Stelle der Sinfonie vertraten auch verschiedene Arten Tänze, auch wohl ein kurzes, für Instrumente arrangiertes Madrigal. Zwischen Vokalsätzen oder Partien gespielt wurde das Ritornell; sobald eine Strophe zu Ende war, oder sonst ein Einschnitt stattfand und der Gesang eine Zeitlang schwieg, kehrte es immer wieder, daher sein Name (von ritorno, Wiederkehr). Ihrem Charakter nach unterscheiden sich in der Regel die Sinfonien und Ritornelle dadurch, daß die Sinfonie die Aufmerksamkeit erwecken und auf das Kommende spannen sollte, daher gravitätischer einherschritt, während das Ritornell mehr eine Abwechslung mit dem Gesange darzubieten bestimmt, daher ein freieres instrumentales Spiel mit Figuren und Läufen war.

Zur selben Zeit entdecken wir auch schon zum erstenmal die Benennung »Sonate«, welche im Gegensatz zur gleichzeitigen »Canzone« in erster Reihe anzeigt, daß das Stück nicht für Gesang, sondern ausschließlich für Instrumente bestimmt sei, während es Canzonen zum Singen und zum Spielen gab. *Giov. Gabrieli* schon hinterließ von beiden Gattungen eine ganze Anzahl von Beispielen. *Prätorius* erklärt: „Sonata a sonando wird also genennet, daß es nicht mit Menschenstimmen, sondern allein mit Instrumenten musicirt wird; Es ist aber meines

erachtens dieses der unterscheyd; daß die Sonaten gar gravitetisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd; die Canzonen aber mit vielen schwarzen Noten frisch, frölich und geschwinde hindurch passieren".

Diese der späteren Kammersonate wohl wenig verwandten Formen nehmen jedoch bald einen anderen Charakter an infolge eines epochemachenden Vorganges, eines Umschwunges in der Musik, zu dessen Betrachtung wir abermals in der Geschichte etwas zurückgreifen müssen. Das Grundelement der Instrumentalmusik, die Harmonie, war vorhanden, nicht aber die theoretische Begründung jener Basis, ohne welche trotzdem die Instrumentalmusik als völlig selbständige Kunst nicht hätte erstehen, sich nicht weiter hätte entwickeln können. Diese Basis ist das, was man nun seit nahezu vierhundert Jahren den Baß nennt. Soll man jemals ohne Baß musiziert haben? Der Praxis nach wohl nie, — seit dem Beginn der mehr als einstimmigen Musik. Denn sobald einmal aus der antiken oder der gregorianischen einen Stimme zwei oder mehrere geworden sind, muß notwendig eine davon im wesentlichen die unterste gewesen sein. Ich sage: im wesentlichen, weil nicht ausgeschlossen war, daß die unterste Stimme nach kontrapunktischen Erfordernissen eine, oder mehrere, oder alle höheren, wie z. B. im mehrstimmigen Kanon des Einklangs, übersteige. Gleichwohl sehen wir nicht nur in dem weit vorgeschrittenen Zeitalter des *Palestrina* und *Orlandus*, sondern schon in der vorbereitenden niederländischen Epoche, bei *Ockenheim* und selbst schon *Dufay*, die Tendenz durchdringen, daß die tiefste Stimme der Hauptsache nach auch die fundamentale sein soll, — wie ja in allen rein homophonen Sätzen, im »Stile

famigliare«, dessen schon *Josquin* sich häufig bediente, der Baß durch die unterste Stimme von selbst gegeben war. In der Natur der Musik war es ja begründet, daß auch sie ihr Analogon im Gesetz der Schwere finde und, wie die Baukunst, ihre Gebilde nicht von oben oder von der Mitte, sondern von unten auf konstruiere. Daß dieses natürliche Gefühl aber zum Gesetz erhoben worden wäre, verhinderte noch eine geraume Zeit der Gebrauch der damaligen Tonsetzkunst, die Hauptmelodie, den Cantus firmus, in den Tenor zu legen und diesen von den übrigen Stimmen kontrapunktisch umranken zu lassen. In dem dadurch entstehenden Gewebe von Stimmen, dessen Tongang und Charakter der Cantus firmus bestimmte, konnte die unterste, die Baßstimme, zugleich wohl auch das Fundament, der Träger des ganzen Gebäudes sein, solange sie nicht den Tenor oder eine andere nächst höhere Stimme überstieg, oder, während sie selbst pausierte, das Amt der Fundierung einer solchen überließ. Aber ein eigentlicher konsequent fortlaufender, von jenem Stimmengewebe ganz unabhängiger Baß, wie ihn die Instrumentalmusik gar nicht entbehren kann, war dem polyphonen Vokalsatz, der damals noch einzigen Kunstmusik, praktisch nicht beigegeben und daher auch theoretisch nicht begründet. Damit stimmt überein, daß man zum theoretischen Begriff des Akkordes als eines Aufbaues von Terzen, welcher auf einem Grundton (Baß) basiert, erst viel später gelangte, nachdem in der Praxis längst alle erdenklichen Akkorde bekannt und in Übung waren. Man betrachtete diese aber nicht, wie wir, als das der Tonkunst zu Grunde liegende Material, sondern als das Ergebnis der melodischen Gegenwirkung (der

einzelnen Stimmen). Erst *Jean Philippe Rameau* hat bekanntlich die erste Harmonielehre geschrieben und zu Paris 1722 (unter dem Titel: Traité de l'harmonie, réduit à ses principes naturels) herausgegeben. Hier hinkte die Theorie der Praxis um mehr als ein Jahrhundert nach; denn die bedeutsame praktische Errungenschaft des Basso continuo, welche zugleich die Instrumentalmusik aus ihrer Abhängigkeit von der Vokalmusik befreite, zugleich, durch dessen Bezifferung, die Kenntnis des, wenngleich noch nicht in ein System gebrachten Akkordwesens notwendig machte, der Musik überhaupt aber für alle Zeiten den Baß gab, fällt in das Ende des 16., beziehungsweise den Anfang des 17. Jahrhunderts.

Wie alle großen Ereignisse in der Kunst trat auch dieses, in welchem die unabhängige Instrumentalmusik ihr Wiegenfest feiert, nicht ohne längere Vorbereitung ins Leben. Der Hergang ist folgender. Im späteren 16. Jahrhundert ward man immer mehr des unausgesetzten Kontrapunkts müde. Man fand, daß er mit seinem künstlichen Stimmengewebe der Natur entgegen sei, die Eindringlichkeit das Wortausdruckes verhindere, die sprachliche Rhythmik auflöse, kurz die Poesie geradezu zerstöre. Insbesondere war es die bekannte Akademie des *Giovanni Bardi*, Grafen *von Vernio*, in Florenz, welche, von Wahnvorstellungen über den herrlichen Gesang der alten Griechen in ihren Dramen eingenommen, allen Ernstes nach einem, jenem ähnlichen Gesange suchten. Zuerst trat *Vincenzo Galilei* (Vater des Astronomen G.), der zu den Mitgliedern jener Akademie gehörte, als Vorkämpfer für das Griechentum in der Musik auf, indem er Gesänge für eine Stimme mit Begleitung eines (fundierenden,

Instrumentes komponierte. Diese »Monodien«, welche sehr gefielen, scheinen in der Tat die ersten Versuche einer selbständig entstandenen (nicht aus dem Kontrapunkt herausgewickelten) und auf bestimmten charakteristischen und rhetorischen Ausdruck der Worte abzielenden Gesangsweise innerhalb des weltlichen Kunstgesanges gewesen zu sein. Der talentvolle und für *Galileis* Monodien begeisterte Sänger *Giulio Caccini* ahmte sie mit noch größerem Glück nach und gab davon eine Sammlung unter dem Namen Nuove musiche 1602 heraus.

Dieser Vorgang blieb jedoch nicht auf das weltliche Gebiet beschränkt; wir sehen, daß man gleichzeitig mit den Bestrebungen jener musikalischen Hellenisten (Mitkämpfer der Renaissance) auch innerhalb der kirchlichen Tonkunst der ewigen Vielstimmigkeit überdrüssig ward und den Mangel eines kunstmäßigen Einzelgesanges zu fühlen begann. *Ludovico Viadana*, geb. um 1565 zu Lodi, war es, welcher die Erfindung der Monodie zuerst in den Kirchengesang einführte. Man hatte damals vielfach versucht, aus mehrstimmigen Tonsätzen Einzelgesänge herauszuwickeln. Ihre uns leichtbegreifliche Unzulänglichkeit erkennend, fing nun *Viadana* an, Stücke für eine und mehrere Stimmen mit einem Orgelbasse zu setzen, die er Concerti da chiesa, geistliche Konzerte nannte und deren erste Ausgabe ebenfalls im Jahre 1602 erfolgte, nachdem sie in Rom schon 1595 sehr gefallen hatten.

Die unschätzbar wichtige Neuheit an ihnen ist aber eben dieser Orgelbaß oder Basso continuo, den man auch, weil er das ganze Tonstück hindurch unausgesetzt die Grundstimme der Harmonie bildete

und zugleich in Fällen, wo die Singstimmen eine vollständige Harmonie nicht ergaben, diese ergänzte, Bassus fundamentalis, generalis oder Generalbaß nannte. Seltsamerweise wendete *Viadana* die schon unter seinen Zeitgenossen bald vulgär gewordene Bezeichnung der Harmonie durch Bezifferung noch nicht an, sondern bediente sich in seinen geistlichen Konzerten nur des ♯ u. ♭ zur Fixierung der Terz, während *Jacopo Peri*, ein Mitglied jener Bardischen Gesellschaft, schon in seiner 1600 komponierten Oper »Euridice« eine ziemlich weitgehende Bezifferung hat. Genug: Der auf weltlichem und kirchlichem Gebiete gleichzeitig verspürte Drang nach Befreiung von den allzu einengenden Fesseln des Kontrapunkts und die Einsicht, daß der vokalen Kunstmusik das vornehmste Mittel zum Ausdruck individuellen Fühlens, der Sologesang, noch fehlte, hat uns den zu dessen Unterstützung und Verständnis unerläßlichen Basso continuo oder Baß (schlechtweg) gebracht. Diese der weltlichen und geistlichen Vokalmusik zum Fortschritt dienende Erfindung, ohne welche sich zwar die letztere, wie das ganze Zeitalter des *Palestrina* beweist, immerhin noch wohl befinden konnte, war aber die lang entbehrte Lebensbedingung der Instrumentalmusik. Der nunmehr normierte Baß ist fortan die nie mehr zu verlassende Grundlage alles Musizierens mit Instrumenten geworden.

Während noch gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Spielleute, wenn sie Mehrstimmiges auf Instrumenten vortragen wollten, polyphone Singstücke: Motetten, Madrigale, Vilanellen, kontrapunktierte Volksgesänge usw. auf ihre Instrumente arrangierten; während Ausgaben weltlicher Gesänge aus der

zweiten Hälfte des 16. und dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts sehr häufig auf dem Titel die Bemerkung tragen, daß sie »lustig zu singen und auch auf allerlei Instrumenten dienlich« seien; endlich auch Sammlungen von Motetten als »cum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae« (sowohl mit lebendiger Stimme als auch mit allen Gattungen von Instrumenten vorzutragen sehr bequem) bezeichnet sind: weist der Verlauf seit der Anbahnung des dramatischen Stiles durch die Florentiner, der Concerti da chiesa des Viadana und seines Continuo eine rapid wachsende Vorliebe für das Instrumentenspiel auf, welches denn auch immer mehr künstlerisch betrieben wird und folgerichtig mehr und mehr Künstler, im Gegensatze zu den früheren Spielleuten, in seinen Bereich zieht. In der Oper hatte sich das Orchester vorläufig zwar im wesentlichen nur begleitend zu verhalten, doch sorgte vor allem *Claudio Monteverde* dafür, daß auch die begleitende Instrumentalmusik der ihr innewohnenden vielseitigen Kraft sich bewußt werde, indem er, auf Fülle und Mannigfaltigkeit der Gestaltung hindrängend, die Leidenschaften der Personen, die Schilderungen von Charakteren ihr mit zur Aufgabe stellte und nicht in geringerem Maße sich ihrer zur Verdeutlichung der Situation durch Lokalfärbung bediente. Wie sich diese neue und große Seite des kühnen Reformators, welcher die Instrumentalmusik auch durch überraschende Fortschritte auf harmonischem Gebiete (durch damals noch sehr gewagte Intervalle usw.) ganz besonders förderte, schon in einer seiner ersten Opern »Il Ballo eelle ingrate« erkennen ließ, trat sie noch mehr in dem merkwürdigen und später unter dem »Madrigali querrieri« erschienenen »Combatti-

mento di Tancredi e Clorinda« aus Torquato Tassos befreitem Jerusalem hervor. Unter anderem ist dieses Stück historisch merkwürdig durch das in demselben zum erstenmal vorkommende Geigentremolo. Um an entsprechenden Stellen den Ausdruck des Heftigen oder Leidenschaftlichen zu verstärken, zerlegte *Monteverde* die ganze Note in die ihr gleichgeltende Zahl Sechzehnteile, was die Spieler anfangs belachten. Aber welcher Komponist des 18. oder 19. Jahrhunderts hätte je eine Oper ganz fertig gebracht ohne dieses einfache und bald gewohnte, aber immer wieder herhaltende Ausdrucksmittel?!

Mit der Einleitung der Oper durch eine kurze, in der Regel dreistimmige »Sinfonie« (Ouvertüre) scheint *Cavalli* den wichtigen Anfang gemacht zu haben. Aber sowohl in seinen als in des um 20 Jahre jüngeren *Marco Ant. Cesti* Opern, sowie in denen einer nun folgenden großen Anzahl italienischer Komponisten bleibt die Instrumentalbegleitung, abgesehen von dem fast nie schweigenden Basso continuo, auf allerknappeste Sätzchen, von ein paar Violinen ausgeführt, beschränkt, welche die Arien einleiten, unterbrechen und beschließen, während des Gesanges selbst aber fast durchgängig schweigen. In dieser Hinsicht zeigt die italienische Oper um die Mitte des 17. Jahrhunderts, dank dem schon damals um sich greifenden Terrorismus der Gesangsvirtuosität, eher einen Rückschritt, als einen Fortschritt gegen *Monteverde.* Erst bei *Alessandro Scarlatti,* welcher weit über 100 Opern schrieb und dessen Blütezeit zwischen das Ende des 17. und das erste Viertel des 18. Jahrhunderts fällt, finden wir eine wirklich obligat gehaltene, aus eigenen selbständigen Motiven breiter und zusammenhängender

entwickelte Begleitung. Bei ihm beschränkt sie sich nicht mehr auf die Ritornelle, sondern verbindet sich mit dem Gesange selbst, ihn tragend und im Ausdrucke verstärkend. Der Ouvertüre oder Sinfonie (Sinfonia) wies er die bestimmte Form, ein Grave zwischen zwei Allegrosätzen, an. Dagegen hatte die Ouvertüre des ungefähr gleichzeitigen *Giov. Battista Lulli*, welcher in Paris die französische Große Oper inaugurierte, den umgekehrten Verlauf: ein Allegro zwischen zwei langsamen, gravitätischen Sätzen. Außerdem gewann in der französischen Oper die Instrumentalmusik eine weitere, bereits selbständige Betätigung in dem zu ihren Charakterismen gehörenden Ballet, welches der italienischen fehlte.

Neben dieser, von der Vokalmusik, insbesondere der dramatischen, zwar abhängigen, aber für sie selbst fruchtbringenden Tätigkeit der Instrumentalmusik zeigt das 17. Jahrhundert von seiner zweiten Hälfte an bereits auch eine steigende Vorliebe für das selbständige Instrumentalspiel. Nachdem einmal der Einzelgesang den Basso continuo ins Leben gerufen und dadurch zugleich die Befreiung des Instrumentalstils vom Joch der Polyphonie veranlaßt hatte, schwanden gar bald jene »uff Motettenart« gemachten »Sonaten« eines *Gabrieli*, und es bildete sich noch im genannten Jahrhundert der Begriff dessen, was wir sinfonischen Stil nennen. Dazu rechnete man die allerdings vielstimmigen, stark instrumentierten und breit angelegten Instrumentalsachen. *Mattheson*, der große Hamburger Kritiker zu Händels Zeit, sagt 1717 vom »Stilo symphoniaco«, daß er »die Concerti grossi, die Sinfonie in specie die Ouvertures, die starken Sonates, Suites und dergleichen mehr« in sich begreife.

Zugleich verminderten sich die im Anfang des Jahrhunderts noch gebräuchlichen fast unzähligen Gattungen von Klangwerkzeugen in demselben Grade, als das Instrumentalspiel an innerer Durchbildung gewann.

Der Übergang von den aus der polyphonen Vokalmusik hervorgegangenen und von dieser noch ganz abhängigen Instrumentalformen, den »Sonaten« des *Gabrieli* und dergl., zu den für unsere heutige Kammer- und sinfonische Musik grundleglichen Formen vollzieht sich seit Mitte des 17. Jahrhunderts infolge eines glücklichen Zusammenwirkens aller maßgebenden Faktoren mit auffälliger Schnelligkeit. Nicht nur hatte die Instrumentalmusik schon seit Anfang des Jahrhunderts ihre hohe Schule im musikalischen Drama, in den Concerti da chiesa usw. gefunden, indem sie, als Mittel dramatischen und kirchlichen Ausdruckes herangezogen, zunächst ihrer schildernden Kraft sich bewußt wurde, sondern die gleichzeitig vor sich gehende Wahl der wichtigeren und tauglichen Instrumente, sowie deren allmähliche technische Verbesserung stellte auch deren Eigenartigkeit nach Klang und Technik in den Vordergrund, was wesentlich zur Entwicklung eines reinen Instrumentalsatzes, zur Befreiung aus der Abhängigkeit vom vokalen Joche führte. Merkwürdig ist, daß mit dieser Emancipation gerade dasjenige Instrument voranging, welches dazu die wenigste Veranlassung hatte, auch bis in unsere Zeiten sich damit unleugbar im Lichte stand, die Orgel. Ihre künstlerische Ausübung bedurfte eben jederzeit der besten musikalischen Techniker, und diese wollten sich das Recht virtuosen (rein instrumentalen) Spiels nicht schmälern lassen. Begründer dieser Richtung ist schon der blindgeborne *Conrad*

Paumann, welcher 1452 zu Nürnberg unter dem Titel »Ars organisandi« 24 Tonstücke im fast durchaus zweistimmigen einfachen Kontrapunkt herausgab, deren Figurenwerk bereits ganz instrumental, ganz klaviermäßig und von der Gesangskoloratur durchweg verschieden ist. Auch zeigen bereits die Toccaten des *Claudio Merulo*, welcher 1557 zum Organisten an der Markuskirche erwählt wurde, einen ganz klaviermäßigen und vom Gesange unabhängigen Stil, — wie schon unter »Toccata« überhaupt eine den Tasteninstrumenten ureigene Spielform zu verstehen ist, worin nicht die Gesangsmelodie herrscht, sondern vorzugsweise laufende oder gebrochene Figuren, in welchen die Harmonie auseinandergelegt wird, die fortzubildenden thematischen Motive abgeben. Seinen Höhepunkt erreichte das italienische Orgelspiel durch *Girolamo Frescobaldi*, den »Vater des wahren Orgelstils«, welcher, um 1508 zu Ferrara geboren, den Grund zu seiner Meisterschaft in Flandern gelegt haben soll. Abgesehen von seiner Virtuosität, deren Ruf Schüler aus der ganzen Welt zu ihm nach Rom führte, ist er dadurch von hervorragendster Bedeutung, daß er als einer der Ersten in Italien den fugierten Stil entwickeln half und zur Ausbildung der modernen Fuge beitrug.

Diese von nun an in unübersehbarer Masse gepflegte Form, die alsbald der Stolz der Musiker wurde, bezeichnet einen Wendepunkt, einen Umschwung in der Kunst des Kontrapunkts zu gunsten des instrumentalen Elements, der Instrumentalmusik. Sie steht mit ihrer bestimmten Gliederung, die aber nichtsdestoweniger der schaffenden Fantasie den weitesten Spielraum läßt (wie später *Seb. Bach* beweist), im schärfsten

Gegensatz zur Kanonik des Palestrina-Stiles, die eben mehr dem Prinzip der Cantabilität entspricht und diesem vollständig genügt. Nach dem ebenfalls noch berühmten, tief gelehrten Orgelmeister *Bernardo Pasquini*, welcher der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehört, sind es nunmehr besonders Deutsche, durch welche die Orgelkunst, während sie bei den Italienern in Abnahme gerät, zur höchsten Vollendung gebracht wird. Doch, wie *Frescobaldi* den Grund zu seiner Orgelkunst bei den Niederländern gelegt haben soll, so hat auch eine ganze Reihe berühmter Organisten, an ihrer Spitze *Samuel Scheidt* von Halle, ihre Erziehung dem Amsterdamer Organisten *Jan Pieters Sweelink* (1557—1621) zu danken, den man in Hamburg nur den Organistenmacher nannte. Charakteristisch für die Orgelmeister dieser Zeit, wie z. B. auch *Jakob Froberger* (Schüler *Frescobaldis*), ist es, daß sie außer Stücken im strengen Kontrapunkt auch recht weltlich-modische, aus der Lauten- und Klavierliteratur übertragene Sachen im freien (tokkativen) Stil, namentlich Tänze aller Nationen, wie sie allmählich zu »Partiten« und »Suiten« vereinigt erscheinen, massenhaft spielten, komponierten und herausgaben. Zu den größten deutschen Organisten des 17. Jahrhunderts gehören *Joh. Kaspar Kerl*, der bayer. Hofkapellmeister, *Joh. Pachelbel* (1630 bis 1706, zuletzt an der Sebalduskirche in seiner Vaterstadt Nürnberg) und der von seiner Zeit sehr bewunderte *Dietrich Buxtehude*, von 1668 bis zu seinem Tode 1707 Organist an der Lübecker Marienkirche, zu dem *Seb. Bach* 1705 von Arnstadt aus wallfahrtete. Nächst diesen ist noch *Joh. Adam Reinken* zu nennen, welcher zu Deventer 1623 geb., 60 Jahre lang Organist an der Katharinenkirche zu

Hamburg war und kurz vor vollendetem 100. Lebensjahre starb. Wie diese und eine Reihe anderer vortrefflicher Organisten in Deutschland viel Weltliches in ihre Literatur aufnahmen, wuchs andererseits unter ihrer sorgfältigen Pflege die Kunst, den Choral sinnvoll auszugestalten, ihn auf alle mögliche Weise zu figurieren, kanonisch zu behandeln, überhaupt mit allem Reichtum der Harmonie und des Kontrapunktes zu schmücken, zu herrlicher Blüte empor. Ihre auf umfassenden Kenntnissen beruhende Meisterschaft führte zu immer tieferen Studien und gelehrten Produktionen, in denen sie ihrer Zeit als Gesetzgeber in der höheren Tonkunst erschienen. Dies erklärt den großen Ruf der damaligen Organistenschulen, aus welchen unter anderen mit unfehlbarem Wissen erfüllt, keine geringeren als *Händel* und *Bach* hervorgingen.

Die nächste große Rolle fällt schon im früheren 16. Jahrhundert, und zwar hauptsächlich vermöge ihrer Fähigkeit, auf bequeme Art eine Harmonie darzustellen, den Klaviatur-Saiteninstrumenten Clavicord und Virginal (Clavicymbalum, Spinett) zu; namentlich das Clavicord erklärt *Prätorius* »für das Fundament aller klavierten Instrumenten als Orgeln, Clavicymbeln, Sinfonien, Spinetten, Virginal usw. usw.« Die Applikatur der Tasteninstrumente blieb übrigens bis in die neueste Zeit so merkwürdig unvollkommen, daß man gegenwärtig kaum begreift, wie man mit so wunderlichen Fingerverschränkungen etwas hat ausrichten können.

Indes war die Finger-Applikatur das geringere Hindernis, welches die Technik des Klaviers zu überwinden hatte. Die praktische Einführung der schon mit Anfang des 16. Jahrhunderts als not-

wendig erkannten »Temperatur« umfaßt bis zu ihrer endgültigen Feststellung einen Zeitraum von mehr als zweihundert Jahren. Wir sind hier bei dem schwierigsten Thema der Musikgeschichte angekommen und wollen versuchen, es auch den damit vielleicht noch nicht sehr vertrauten Lesern und Leserinnen klar zu machen. Dieselben kennen *Seb. Bachs* »Wohltemperiertes Klavier« und wissen gewiß auch, zu welchem Zweck es der Meister zunächst geschrieben hat. Er wollte beweisen, daß man nunmehr, was bis zu ihm nicht allgemein der Fall war, in allen 24 Tonarten spielen könne. Dazu war nötig, daß die 12 Halbtöne unseres Tonsystems »gleichschwebend temperiert« seien. Schon die Theoretiker des früheren 16. Jahrhunderts spürten die Notwendigkeit der Temperatur, mit deren Anerkennung und Einführung den Messungen des Pythagoras der Krieg erklärt wurde. Im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts erfand, wahrscheinlich durch die ersten Versuche des Cyprian de Rore und der Venetianer in der Chromatik angeregt, ein gewisser *Nicolo Vicentino* ein von ihm »Archicymbalum« genanntes Tasteninstrument, an welchem die Obertasten geteilt, für die Töne b — ais, fis — ges usw. usw. je zwei verschiedene Claves, außerdem zwischen den Tönen h und c, sowie e und f noch besondere Teilungs-Claves angebracht waren, so daß man die enharmonischen Abweichungen der Töne im Spielen unterscheiden konnte. Ein ähnliches Instrument im Umfange von zwei Oktaven ließ sich 1548 *Giuseppe Zarlino*, jener wichtigste Theoretiker aller Zeiten, welcher die bis zu ihm geltenden Rationen des Pythagoräischen Systems der reinen Quint umstieß und an dessen Stelle das temperierte »Reine

diatonische System« setzte, in Venedig durch Domenico von Pesaro bauen.

Auf diesen Instrumenten war aber eben die gesuchte Temperatur nicht vollzogen, sie stellten im Gegenteil mit ihren vermehrten Tasten die für ein ungeübtes Ohr nicht sehr erhebliche enharmonische Differenz zwischen den Halbtönen sicht- und greifbar dar. Daß die auf diese Weise unendlich erschwerte Applikatur nicht für den praktischen Gebrauch war und durch dieselbe das Klavierspiel nicht gefördert, sondern nur gehemmt wurde, bedarf kaum der Erwähnung; zum geläufigen Spielen einer Tokkata oder eines Tanzes hat das Archicymbalum auch gewiß nie gedient, man mußte, wenn man spielen wollte, wohl oder übel auf diese feinen Tonunterschiede verzichten. Zwischen diesem Standpunkte und der Zeit, in welcher die chromatische Fantasie eines *Bach* vor musikalischen Ohren, vor allem denen des Meisters selbst, möglich wurde, mußten noch anderthalb Jahrhunderte vergehen, mußte die Theorie noch Wandlungen durchmachen. Erst als man, in der weltlichen und instrumentalen Musik, den Kirchentonarten vollständig valet gesagt hatte und anfing, alle zwölf Halbtöne der Oktav als Grundtöne ebenso vieler Transpositionen der Dur- und Molltonart zu gebrauchen, wurde eine neue Größenbestimmung für die Intervalle der Skala notwendig. Man nahm die Teilung der Oktav in 12 einander ganz gleich große Halbtöne an, die sogenannte gleichschwebende Temperatur, als die den freien Gebrauch aller Tonarten des Quintenzirkels am besten ermöglichende Intervallenbestimmung. Die Stimmung der Instrumente war bis dahin nach den von *Zarlino* für die diatonische Skala aufgestellten

temperierten Rationen eingerichtet; diese waren aber nicht so beschaffen, daß alle gleichartigen Intervalle in allen Tonarten die absolut gleiche Größe hatten, daher konnte man auch auf Instrumenten mit feststehender Stimmung, wie Orgel und Klavier, nicht (wie *Phil. Em. Bach* noch bestätigt) aus allen 12 Tonarten des Quintenzirkels mit gleicher Reinheit spielen. Das hatte aber seinen Grund darin, daß man, um dem gefühlten Notstande abzuhelfen, anfangs auf ungleichschwebende, d. h. solche Temperaturen (es gab deren sehr verschiedene) geriet, in welchen der Betrag des Überschusses, den 12 ganz reine Quinten über die Oktave gaben, nicht auf alle 12 Quinten gleichmäßig, sondern nur auf einige derselben verteilte. Auf diese Weise bekamen gleiche Intervallen ungleiche Rationen; einige Quinten und Terzen sind zwar völlig rein, die übrigen aber um so unreiner. Diese letzteren suchte man in die entlegeneren und seltener angewandten Tonarten (mit mehr Vorzeichnung) zu bringen, welche dadurch aber fast unbrauchbar wurden und (auf den Orgeln) voller tremolierender und heulender Quinten steckten, die man in der Organistensprache den »Wolf« nannte. Erst die gleichschwebende Temperatur half dem Übelstande ab und machte auch als die praktisch dienlichste sich immer allgemeiner geltend, wiewohl noch heute die Theoretiker das in der Natur begründete Reine-Quint-System des Pythagoras zur Grundlage ihrer Berechnungen nehmen, — wie auch die Sänger und die Spieler auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe ihm unwillkürlich folgen, indem sie die erhöhten Intervalle fis, gis, ais usw. unwillkürlich höher nehmen, als die mit diesen auf einer Klaviertaste zusammenfallenden ges, as, b.

Das Zusammenwirken mit gleichschwebend temperierten Instrumenten erweist dieses sogenannte »Kommatisieren« als unrichtig; die gleichschwebende Temperatur, mechanisch auf unseren Orgeln und Klavieren dargestellt, ist zur Schiedsrichterin in allen harmonischen Differenzen der Sänger und Instrumentisten geworden. Daß dieser notwendige Ausgleich nicht ohne eine kleine Vergewaltigung der mathematisch erwiesenen Wahrheit stattfinden konnte, erscheint als markantes Beispiel der Unvollkommenheit alles Irdischen. Der Ausgleich ist, streng genommen, eine Lüge, er ist aber eine Lebensbedingung unserer modernen Harmonie, welche Diatonik, Chromatik und Enharmonik in sich begreift. Mit der endgültigen Einführung der gleichschwebenden Temperatur ist die letzte Schranke zur Entfaltung der Instrumentalmusik, in souveräner Freiheit der harmonischen Fortschreitung, gefallen. Ohne sie wären nicht nur die berühmten Sequenzen im Pilgerchor des Tannhäuser, welche bei ihrem Erscheinen so viel Staub aufwarfen, oder das ganze Vorspiel von »Tristan und Isolde« nie möglich geworden, sondern es müßte schon *Mozarts* (größere) Klavierfantasie c moll mit ihrer, allerdings noch heute überraschenden, Fortschreitung: D dur V 7 zu F moll I $^{6}_{3}$, welche sich zweimal um eine Stufe tiefer wiederholt, Grauen und Entsetzen erregt haben. Nicht minder wäre schon das bereits erwähnte »Wohltemperierte Klavier«, die »Chromatische Fantasie« usw. von *Seb. Bach* ohne die gleichschwebende Temperatur unmöglich gewesen. Bezeichnend ist es, daß ihrer theoretischen Feststellung (hauptsächlich durch *Marpurg* [1718—95] und *Kirnberger* [1721—83], *Bachs* Schüler) gerade

derjenige Meister auf praktischem Wege vorarbeitete, welcher die moderne Instrumentalmusik inaugurierte: *Seb. Bach*, indem er eine neue Methode, das Klavier zu stimmen, erfand, welche notwendig die gesuchte Gleichschwebung erreicht haben muß, weil sonst nicht alle zwölf Tonarten gleich rein gestimmt hätten.

Um nun auf die Entwicklung des Klavierspiels zu kommen, so zieht sich dessen Geschichte seit der Beschreibung des *Prätorius* so ziemlich ins Dunkel zurück. Die Instrumente waren zu primitiv, dagegen die Orgel zu mächtig, um das Klavier aufkommen zu lassen. Erst um die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts beginnt die eigentliche Geschichte des Klavierspiels. In ihr streiten die Franzosen mit den Italienern um den Vorrang, bis beide den Deutschen weichen müssen, wiewohl der französische Geschmack auch noch zu *Bachs* Zeiten in Deutschland mächtig war. In Frankreich ist es namentlich die Familie Couperin, welche das Klavierspiel zu großer Blüte brachte. Drei Brüder dieses Namens, *Louis*, *Franz* und *Carl*, waren ebenso tüchtige Klaviermeister als Organisten. Der Sohn Carls, des jüngsten unter ihnen, *François Couperin*, hat jedoch den Ruhm der Familie befestigt. Seine feinen und geschmackvollen, wiewohl an Gedankeninhalt nicht besonders tiefen und mitunter mit Zierlichkeiten überladenen Klavierkompositionen bestimmten so ziemlich die Richtung ihrer Zeit und wurden selbst von *Seb. Bach* sehr geschätzt und zum Studium empfohlen. Auch *Rameau* hat hübsche, namentlich in Ansehung des melodischen Baues feine Klavierstücke hinterlassen und *Louis Marchand* genoß als Organist und brillanter Klavierspieler nicht umsonst eines großen

Ruhmes; daß er es in Dresden, nach der bekannten Anekdote, nicht auf einen Wettkampf mit *Bach* ankommen ließ, schließt nicht aus, daß er einem minder gewaltigen Gegner stand gehalten hätte. Unter den Italienern, welche in der Gediegenheit des Klavierspiels den Franzosen den Rang abliefen, waren besonders die beiden *Scarlatti,* Vater und Sohn, bedeutende Förderer des Klavierspiels, und letzterer überragte ersteren wieder an Gewandtheit und Eleganz der Technik. *Domenico Scarlatti* verhielt sich zu seinem Vater *Alessandro* gerade, wie *Phil. Emanuel Bach* sich zu seinem Vater *Sebastian* verhielt. Beide Söhne stehen als Komponisten an Kraft und Tiefe hinter ihren Vätern zurück. In der Vokalmusik von geringerer Bedeutung, warfen sich beide mehr auf die Instrumental-, besonders Klaviermusik, in welcher sie mit feinem Geschmack dem modernen Fortschritt huldigten. Außer den beiden *Bach* und *G. Händel* zählte in Deutschland besonders *Gottlieb Muffat,* der würdige Schüler des *Joh. Jos. Fux*, zu den größten Klaviermeistern des 18. Jahrhunderts. Sein vorzüglichstes Werk sind die Componimenti musicali (Wien 1827); diese enthalten Stücke, welche durch Geschmack und feine Faktur dem Besten, was die ältere Klavierliteratur darbietet, sich würdig anreihen. Störend auch an ihnen ist für uns nur die kaum erträgliche Überladung an Verzierungen, für deren richtige Ausführung schon besondere historische Kenntnisse nötig sind; sie gehören eben weniger zu den nachahmenswerten Charakterismen ihrer Zeit und stehen offenbar im Zusammenhang mit der Kurztönigkeit der damaligen Instrumente.

Wiewohl das Violinspiel in Frankreich schon zur Zeit Louis XIV., wie Lullys Jugendgeschichte be-

zeugt, besonders gepflegt wurde, so hat es seine eigentliche Heimat doch in Italien. Dort waren daher auch nicht nur die Sänger, sondern auch die Orchester besser als in Frankreich. »Ganz Paris«, erzählt der Abbé *Raguenett*, »muß beitragen, um nur ein einziges schönes Orchester zu Wege zu bringen, so wie das Opernorchester ist. In Rom, wo doch nicht der zehnte Teil von Leuten, die in Paris sind, sich befinden, wird man leicht 7 bis 8 Orchester bestellen können, so mit Klavieren, Violinen, Theorben usw., alle zusammen wohl besetzt sind.« An Sauberkeit und Nettigkeit im Spielen sollen zwar die französischen Violinisten den italienischen überlegen gewesen sein, doch dürften unter diesen die besseren Musiker sich befunden haben. Denn alles ging in Italien leicht und wie von selbst zusammen, ohne daß der Takt geschlagen wurde, was in Paris sogar hörbar, wie der Flötist *Quanz* versichert, »mit einem großen Stocke« geschah, und doch nicht immer den rechten Erfolg hatte. In Italien trugen aber auch die ersten Meister kein Bedenken, in den Orchestern mitzuspielen, denn sie waren wirkliche, edle Künstler. Auch das hatte wieder seinen tiefen natürlichen Grund. Das Land, das die besten Singstimmen hatte, erfreute sich auch der höchsten Blüte der Geigenbaukunst, welche es hauptsächlich den berühmten Meistern *Antonio* und *Niccolo Amati*, *Andrea* und *Giuseppe Guarneri* in Cremona und *Antonio Stradivari* in Mantua verdankt. Diese kunstreichen Männer wußten durch ihre außerordentliche (später leider nie mehr erreichte) Geschicklichkeit in der Formation und ihren nicht minder feinen Tonsinn der Geige in Wahrheit Seele einzuhauchen, so daß sie in der Tat als die

Psyche unter den Instrumenten erscheinen konnte, und wer sich auf ihren Zauber verstand, war eo ipso ein Künstler. So z. B. in Rom der große *Arcangelo Corelli*, »der Vater des wahren Violinspiels und des echten Kammerstils in der Instrumentalmusik«, der aber auch in der Oper und in Kirchen spielte und die Montagsmusiken beim Kardinal Ottoboni leitete, wo ihn *Händel* kennen lernte. In der Technik übertraf ihn mancher, so der deutsche Violinist und Kapellmeister *Adam Strungk*, von welchem er sagte, daß, wenn er, Arcangelo, der Erzengel sei, Strungk notwendig der Erzteufel sein müsse. Auch sollen Scarlattis Kapellisten in Neapel Dinge mit Leichtigkeit ausgeführt haben, die ihn in Verlegenheit setzten. Aber sein Ton muß fascinierend gewesen sein, denn der große Orgelmeister *Gasparini* nennt ihn »Il Virtuosissimo di Violino e vero Orfeo dei nostri tempi«. Auch seine Kompositionen waren weit und breit geschätzt. Gedruckt erhalten sind von ihm: Zweimal XII Sonate da chiesa à tre voci, ebensoviele Sonate da camera à 3; dann wieder XII Sonate à Violino e Violone o Cembalo, letztere von *Franc. Geminiani*, seinem talentvollsten Schüler, auch als Concerti grossi bearbeitet; endlich Concerti grossi à 7 Stromenti. Diese Sonaten für ein und mehrere Instrumente sind meist einsätzig und in der Form knapp, aber durchaus von edler Empfindung und reich an schönem Gesange. Sie sind die Erstlinge des individualisierenden, von der dramatischen Bewegung der ganzen Zeit Zeugnis gebenden Kammerstils, maßgebend für dessen ganze spätere Richtung. Ihre Basis ist der vom Klavier (Cembalo) ausgeführte Basso continuo. So hat Corelli zuerst und für immer der Instrumentalmusik für die Kammer die richtigen Wege ge-

wiesen. Erfreulich und zugleich schwerwiegend für die nächste Entwicklung ist in dieser neuen Richtung ein gewisser idealer künstlerischer Zug, der sich bereits die Sympathie der ernsteren Musiker sichert in einer Zeit, deren ins Breite gehende Opern-Produktion infolge der Primadonnen- und Kastratenwirtschaft bereits bedenklich der Verflachung zutreibt, um schließlich auf bloße Geldmacherei, sowohl von Seite jener Herrschaften als auch der Herren Komponisten, hinauszulaufen. An Fertigkeit hat es *Geminiani* seinem Lehrer Corelli zuvorgetan, ohne ihn jedoch an wahrer Künstlerschaft zu erreichen. Mit technischen Überspannungen und subjektiven Extravaganzen neigte er schon dem modernen Virtuosentum zu, doch waren seine Kompositionen (Concerti grossi, Trios, Solosonaten, in welchen er seinen Meister an Reichtum der Modulationen und Mannigfaltigkeit des Figurenwerks übertrifft, ohne seiner Klarheit nahe zu kommen) seinerzeit ungemein beliebt. Ein anderer berühmter Schüler Corellis, *Pietro Locatelli* aus Pergamo, dessen Glanzperiode in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts fällt, stand kaum noch im Zusammenhang mit der Kunstweise seines Meisters, sondern hatte seine Hauptstärke in schwierigen Bravoursachen und im mehrgriffigen Spiele, wodurch er bereits direkt auf Paganini hinweist, der ihn studierte und seine Kunstfertigkeit steigerte. Man sieht daraus, mit der Violine ging es ähnlich wie mit der Menschenstimme: auch in ihr lag, bei hoher technischer Ausbildung, eine bestrickende Macht, welche ihre Meister leicht verführen konnte, vom Wege der wahren Kunst abgehend ihre durch Virtuosität gesteigerten Sinnreize auszunützen und zum Selbstzweck zu erheben. Ein weit solderer

Geiger und zugleich ausgezeichneter Komponist für die Violine war *Antonio Vivaldi*, Kapellmeister des Landgrafen von Hessen-Darmstadt (für den er mehrere Opern schrieb), nach 1713 Direktor des Conservatorio della Pietá zu Venedig. Bedeutend sind besonders seine Concerte für Solo-Violine mit Orchester, welche kein Geringerer als Seb. Bach eifrig studierte und anderen zum Studium empfahl. Sie wurden für ihre Gattung in Deutschland mustergültig.

Kurze Zeit nach Corellis Sonaten zeigte sich diese Kunstform, aufs Klavier übertragen, in Deutschland zum erstenmal in einem größeren Werke des ausgezeichneten Musikers *Joh. Kuhnau* (des Vorgängers von Seb. Bach in der Kantorei der Thomasschule zu Leipzig): »Neuer Clavier-Übung anderer Teil« (1695). Dasselbe besteht aus 7 Partien (Partiten), welchen zum Schluß eine Sonate in B angehängt ist. In der Vorrede rechtfertigt der Meister seinen Versuch: »Ich habe auch hinten eine Sonate aus dem B mit beigefüget, welche gleichfalls dem Liebhaber anstehen wird. Denn warum sollte man auf dem Klaviere nicht eben, wie auf anderen Instrumenten, dergleichen Sachen traktiren können? Da doch kein einziges Instrument dem Klaviere die Präcedenz an Vollkommenheit jemals disputirlich gemacht hat.« Er scheint damit Beifall gefunden zu haben, denn schon im darauffolgenden Jahre ließ er »Frische Klavierfrüchte oder sieben Sonaten von guter Invention und Manier, auf dem Klaviere zu spielen« drucken, welche 1710 und 24 neu aufgelegt wurden. Doch scheint der Fall so ziemlich auf sich beschränkt geblieben zu sein. Die Suite war mit Recht allgemein beliebt, denn sie sprach ihren, wenn auch noch nicht hochfliegenden, Inhalt wenigstens in gedrungener Form aus, während die

Sonate damals noch etwas Unfertiges war. Mattheson spricht noch in seinem »Kern melodischer Wissenschaft« (1737) über die Gattung: »Seit einigen Jahren hat man angefangen, Sonaten fürs Klavier (da sie sonst nur für Violinen usw. gehören), mit gutem Erfolg zu setzen; bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht und wollen mehr gerührt werden als rühren, d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger als der Herzen. Doch ist die Bewunderung über eine ungewöhnliche Fertigkeit auch eine Gemütsbewegung, die nicht selten den Neid gebiert. Die Franzosen werden nun auch in diesem Stücke, sowie in Kantaten, zu lauter Italienern. Es läuft aber meist auf ein Flickwerk hinaus und ist nicht natürlich.« Während indes gerade der Italiener Dom. Scarlatti wenigstens jene Form, welche dem ersten Satze unserer Sonate ziemlich nahe kommt, sehr feinsinnig behandelte, eilte es mit der Vervollkommnung der Sonate in Deutschland damals noch gar nicht, wiewohl eine Komposition von Seb. Bach, nämlich das berühmte Italienische Konzert, eine dreisätzige Sonate von sehr vollkommener Form darstellt. Doch ist im übrigen sowohl seine als auch Händels und anderer Zeitgenossen Domäne die Suite geblieben.

Die Suiten sind unter sich sehr verschieden. Ihre einzelnen Sätze sind entweder lauter Tänze, oder diese werden durch eine Ouvertüre, Toccata, ein Präambulum, Präludium mit oder ohne Fuge eröffnet, oder es mischen sich außer der Ouvertüre in die Reihenfolge der Tänze auch andere Stücke von verschiedener Bewegung, Adagios, Arien, Scherzi, Fugen im Allegro-Tempo. Eben die Reihenfolge, in denen diese verschiedenen Sätze nacheinander zu stehen kommen, gab der Gesamtform den Namen.

Die nicht bloß aus Tänzen bestehenden, sondern auch Sätze von anderer Art und Form enthaltenden Suiten heißen eigentlich insbesondere Partien oder Partiten (wiewohl dieser Ausdruck auch für Suiten vorkommt, gleichviel ob sie ganz aus Tänzen besteht oder nicht). Außerdem führt die Suite, zum Unterschiede von der Sonata da chiesa oder Sonata überhaupt, auch den Namen Sonata da camera und Sonata dei balleti. Ein Hauptmerkmal der Suite gegenüber unserer modernen Sonate ist, daß sämtliche Stücke, worunter die Tänze ausnahmslos zweiteilig sind, in ein und derselben Tonart stehen. Dagegen gehört es zur Charakteristik der Sonate, daß die einzelnen Sätze einen inneren Zusammenhang miteinander haben, eine Entwicklung einer Grundidee darstellen. Diese ideelle Einheit fehlt zwar der Suite in ihrer Vollendung auch nicht ganz und gar, aber dennoch ist die Tanzform zu einfach oder rhythmisch zu gebieterisch zwingend, um der Ausgestaltung eines größeren Gedankens Raum zu geben, selbst wenn sie, wie in der Suite der Fall, von ihrem Zwang, wirklich zum Tanze gespielt zu werden, losgelöst ist. Zwei Meister sind es vornehmlich, welche der Suite den Todesstoß gaben: *Domenico Scarlatti* durch den geistreichen Ausbau seiner (zwar einsätzigen) Klaviersonate, und des Seb. Bach zweitältester Sohn, *Phil. Emanuel Bach*, durch die Konzertsinfonie, welche man als dessen Schöpfung auf deutschem Gebiete ansehen kann. Seit ihrer Blüte, welche den Übergang zu der schon bemerkenswert stärker individualisierenden Instrumentalmusik eines *Joseph Haydn* bildete, begann die Suite ziemlich rasch aus der Kompositionspraxis zu verschwinden.

Unter den Komponisten, welche sich von ihr, wie Jos. Haydn, bereits ganz emanzipiert haben und, in engerem oder loserem Anschlusse an Corelli, Vivaldi usw., oder auch ganz selbständig nur dem Zuge der Zeit folgend, innerhalb der Kammermusik die Form der modernen Sonate pflegten, ist besonders *Luigi Boccherini* zu erwähnen. Er war zwar 8 Jahre jünger als Jos. Haydn, doch hat er den modern individuellen Stil Haydns nicht erreicht und ist zunächst als Fortsetzer des objektiveren Kammerstils im Geiste jener italienischen Meister zu betrachten. Mit seinen ersten Streichquartetten, die er Divertissements nannte, erregte er 1768 in Paris großes Aufsehen Die von ihm selbst herausgegebenen Werke bestehen in 58 Heften, jedes gewöhnlich mit 6 Werken, als Sinfonien, Sextetten, Quintetten, Quatuors, Trios, Duetten und Soli (meist Sonaten) für Violine, Violoncell, Pianoforte usw. Mit Meister Haydn war Boccherini innig befreundet und strebte, sich nach ihm zu bilden; er ist ihm auch in manchen Punkten, wie z. B. in einer meist interessanten Harmonie und Modulation, ziemlich nahe gekommen, ohne ihn freilich an Originalität und Kraft zu erreichen.

Der für den Übergang von der Suite zur Sonate, oder von dem mehr objektiven zum individuelleren Instrumentalstil so überaus wichtige *Phil. Em. Bach* rangiert als Musiker im allgemeinen Sinne zwar ziemlich tief unter seinem großen Vater Sebastian, aber als Klavierspieler und (im Zusammenhang mit dieser Eigenschaft) auch als Klavierkomponist, wenigstens im Sinne seiner Zeit, welche die Mode so auffällig schnell wechselte, war er mit vollem Rechte eine Autorität ersten Ranges. Rochlitz (für Freunde der Tonkunst IV) erzählt, daß selbst Mozart einmal bei Doles gesagt haben soll: »Er

ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was Rechtes kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, der ist ein .... Mit dem was er macht, kämen wir jetzt nicht mehr aus; aber wie er's macht — da steht ihm keiner gleich.« Seine Vollkommenheit in der Technik des Klavierspiels sowie seine eminente Lehrfähigkeit in derselben beweist er mit dem »Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen«. Überhaupt war er, wenn ihm auch der tiefe Ernst und die gewaltige Schöpferkraft des Alten fehlte, ein überaus fleißiger und durchgebildeter Musiker, der es wenigstens mit der einen Seite der Kunst, deren Verständnis ihm erschlossen war, keineswegs leicht nahm. Während er einesteils der galante Salonmusiker war, dachte er doch auch eifrig der Gestaltung mancher Fantasiegebilde nach und strebte nach bestimmterem, spezialisierendem Ausdrucke auch für subjektivere Stimmungen und Gefühle. Diese seine Mission hätte er nicht erfüllen können, wenn er an dem polyphonen Kontrapunkt und den aus diesem sich ergebenden Formen seines Vaters festgehalten hätte. Mochte es also auch im Zuge der Zeit liegen, daß die Instrumentalmusik in einen Zustand der Gärung und des Kampfes um den Ausdruck geriet, so ist es zum Teil gewiß auch der ungeheuren Popularität Phil. Emanuels, wie sie der Vater nie genossen hatte, zuzuschreiben, daß man so schnell und so leichter Dinge mit den alten Formen brach. Für die Abklärung der neuen, die sich unter Jos. Haydn vollzog, hat Phil. Emanuel wahrlich tüchtig vorgearbeitet. Haydn gestand selbst: »Wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studiert habe.«

Hiermit wären wir denn bei der Ära der Wiener Komponisten-Trias Haydn, Mozart und Beethoven, also beim eigentlichen goldenen Zeitalter der freien, selbständigen Instrumentalmusik angelangt. Doch dürfen wir die bedeutsame Rolle, welche die Instrumentalmusik das 18. Jahrhundert hindurch im Dienste der Vokalmusik, insbesondere des musikalischen Dramas spielt, schon deswegen nicht übergehen, weil sich durch diese allmählich die Stellung begründet, welche die Instrumentalmusik nach langen Wandlungen gegenwärtig innerhalb des Musikdramas einnimmt. Hier ist zu erwähnen

Händel, welcher, die Oper Scarlattis auf den Gipfel der Vollendung führend, auch der Instrumentalbegleitung eine große Bedeutung zumaß, indem er, im Geiste Monteverdes fortfahrend, den einzelnen Instrumenten ihre Charakteristik ablauschte, um sie zur Unterstützung dieses oder jenes Empfindungsausdruckes zu verwenden, — wobei freilich der Gesang noch entschieden das erste Wort hatte. Die Kunst, mit Absicht auf eine bestimmte Wirkung die geeigneten Instrumente auszuwählen, sie einzeln hervortreten oder kombiniert mit anderen eine gewollte Färbung ausführen zu lassen, ist das, was wir Instrumentation in Gesangswerken nennen. In dieser Kunst, welcher die unschätzbare Kraft, das gesungene Wort sinnlich zu veranschaulichen, innewohnt, steht Händel über seinem sonst gerade als Instrumentalkomponisten überlegenen Kollegen S. Bach, welcher derselben zu seinem, zunächst der Kirchlichkeit dienenden, Zwecken auch nur in beschränktem Maße bedarf.[1]) Händel zeigt sich fast

[1]) Bachs häufige Anwendung von Solo-Instrumenten zur Begleitung seiner Arien dient weniger malerischen als kontrapunktischen Zwecken.

immer, wo er entweder durch ein malerisches Instrument, das zugleich eine malerische Figur ausführt, den Sologesang im Ausdruck wesentlich unterstützt, oder wo er durch die unerreichte Kraft seines Streichorchesters die Wucht seiner Chormassen erhöht, als ein für seine Zeit gewaltiger Meister der Instrumentation, der als solcher denn auch sein Publikum, das deutsche, italienische und englische, bei jeder Aufführung in Staunen versetzte, der ungewohnten Neuheit wegen auch manche Opposition erfahren mußte.

Christoph Ritter von Gluck steht in seiner Instrumentationskunst ganz auf eigenen Füßen, — ist sie doch zum Teil eine Widerspiegelung seiner Reform. Durch die Macht des Wortes, der obersten in Glucks Musikdrama, werden Kräfte des Instrumentalwesens rege, welche sich vorher niemand träumte. Die Ausdrucksfähigkeit der einzelnen Instrumente sowohl, als ihrer ungezählten Kombinationen nimmt in einem Maße zu, daß wir oft fast des Wortes nicht mehr bedürfen, um den dramatischen Vorgang mit geschlossenen Augen zu sehen. Und wenn auch der Gesang bei Gluck noch immer der erste und unmittelbare Verkünder der Gefühle und Seelenstimmungen ist, so greift doch die Instrumentalbegleitung so bedeutungsvoll, bald ergänzend, bald erläuternd ein, daß mindestens der Text in einer uns fremden Sprache gesungen werden dürfte, ohne daß unser Verständnis einen Abbruch erlitte. Gleich in den rezitativischen Klagen des Orpheus um die durch den Tod verlorene Euridice spielt das begleitende Streichorchester eine ergreifende Rolle, und der rapide Abschluß des Aktes bezeichnet in markigen Zügen den verwegenen Gang des kühnen Sängerhelden zur

Unterwelt. Dort aber — welche Musik! Das Dämonenreich mit seinen erstarrenden Schrecken scheint sich bei diesen Tönen zu öffnen. Aber auch für das Anmutige und Liebliche hat Gluck, sowohl in dieser Oper als in anderen, die Ausdrucksfähigkeit des Orchesters in großem Umfange erweitert. Man denke beispielsweise nur an das grandiose Rezitativ des Orpheus: »O reines Licht«, worin der Meister von den damaligen Mitteln des Orchesters nicht nur einen überraschend malerischen Gebrauch macht, sondern sich sogar zu einer sinfonischen Kunst und Künstlichkeit aufschwingt, die sonst nicht seine starke Seite ist. Der Gewittersturm, mit welchem die »Iphigenie in Tauris« beginnt, ist in seiner Zeichnung der fliegenden Wolken, des aufgeregten Meeres, der flammenden Blitze, sowie in der Nachahmung des pfeifenden Windes (durch Piccolo und Flöten) noch heute unübertroffen. Aber die Schilderung von Naturvorgängen, wofür der Gesang kein Mittel hat, wird noch übertroffen durch die Veranschaulichung von großen Leidenschaften und Seelenkämpfen, wofür sich Instrumente und Instrumentation dem Meister zu souveräner Verfügung stellen. In erster Reihe ist es die schmerzergebene Oboe, welche uns ebenso ergreifend die wilde Empörung im Vaterherzen eines Agamemnon, wie die sanfte Klage der Priesterin Iphigenie um den totgeglaubten Orest verkünden hilft. Die bei Gluck meist überwiegende Leidenschaft bedingt im ganzen auch einen überwiegenden Gebrauch der derselben zugänglicheren Streichinstrumente, deren beweglichere figurelle Zeichnung zugleich wieder ein besonderes wirksames Mittel zur Charakterisierung wird. Dabei treten aber gerade die Blasinstrumente durch ihre seltenere Verwendung

und weil sie nie ohne besonderen Zweck auftreten, um so wirkungsvoller hervor und machen sich so weit bemerkbarer, als in vielen vollgepropften Partituren der Neuzeit.

Auf diese Weise stellt sich bei Gluck das Orchester als der im ganzen dem Gesange zwar noch untergeordnete, aber nach Maßgabe der Dichtung bereits vielfach in den Ausdruck eingreifende Faktor des Musikdramas dar. Immerhin ist derselbe, weit entfernt von völliger Selbständigkeit, zunächst von der Dichtung ins Leben gerufen, seine Kräfte erstarken und erweitern sich wie durch Zauberwirkung an ihrem Hauch.

Nicht ebenso verhält es sich mit dem Orchester in *Mozarts* Opern. Dieses stellt zwar ebenso seine Kräfte auf den Wink des Meisters dem Drama zur Verfügung, aber es ist eine aus sich selbst schöpfende, nach eigenen Regeln und zu eigenem Zwecke organisch entwickelte Kraft, welche sich da dem Dienst der Dichtung hingibt: Der Sinfoniker Mozart leiht seine Kraft dem Dramatiker Mozart. Darum steht Mozarts Opernorchester an Fülle und Klangschönheit über dem Gluckschen, denn es basiert auf den Schönheitsgesetzen, welche für die Herstellung selbständiger Instrumentalformen, der Sinfonie usw. maßgebend sind, wenn es sich auch schon biegsam und geschmeidig den dramatischen Forderungen unterwirft. Noch ein anderer, wichtiger Punkt kommt hier in Frage: Glucks Musikdrama ließ zwar nicht nach Seite der Wahrheit, wohl aber der Schönheit eine Steigerung zu. Diese brachte Mozart, in dessen Opern einer brillanteren und wonnigeren Entfaltung des Gesanges auch eine vielseitigere Betätigung des Orchesterparts entsprechen mußte. Und während

Glucks Meisterschaft sich auf das Gebiet des Heroisch-Pathetischen beschränkte (die »Armida« ist eine ziemlich schwache Verkünderin der Romantik), förderte die Beherrschung jedweden Genres, wodurch Mozart sich als universeller Künstler erweist, eine noch weit größere Charakteristik, einen Farbenreichtum des Orchesters zu Tage, welchen Glucks gewiß beredte Partitur noch nicht ahnen läßt. Nur im »Idomeneo« waltet, dem heroischen Inhalt entsprechend, das Glucksche Pathos, und zwar scheint hier der junge Dramatiker den alten fast zu erreichen; sein Orchester zeigt aber den höher begabten und ausgebildeten absoluten Musiker, den gebornen Sinfoniker.

Das hier über Mozarts Theater-Orchester Gesagte kann im großen und ganzen auch von dem Orchester der Haydnschen Oratorien gelten, in welchem bereits zweifellos Mozartsche (rückwirkende) Beeinflussung, namentlich hinsichtlich des ebenso auf Wohllaut wie auf Charakteristik zielenden Gebrauchs der Blasinstrumente, zu erkennen ist.

Haydn, Mozart und *Beethoven* heißt also das glänzende, die Musikwelt hinfort erleuchtende Dreigestirn, dessen einzelne Sterne so wenig voneinander getrennt gedacht werden können, wie etwa die drei Personen unserer dogmatischen Gottestrinität. Otto Jahn, welcher einen »Beethoven« schreiben wollte, ließ davon ab, weil er einsah, daß dies nicht möglich sei, ohne daß er vorher den »Mozart« geschrieben hätte. Die gemeinsame Quelle, woraus alle drei schöpften, war die vorzüglich von Phil. Em. Bach inaugurierte »freie thematische Arbeit«, welche, im Gegensatze zu dem an bestimmte Regeln gebundenen Kontrapunkt, der Phantasie im Umgestalten, mithin auch dem Walten

der Subjektivität einen weit größeren Spielraum gewährt.

Die Form dieser freien und ungemein beweglichen Ausdrucksweise, welche mit derselben so vollkommen harmonierte, als wäre sie ihr Geschöpf, ist die moderne Sonate in dem noch heute unveränderten Begriffe. Ihren Ursprung, der in die Mitte des 18. Jahrhunderts zu setzen ist, hat sie zweifellos direkt von der italienischen Ouvertüre (Sinfonia), welche vor der Opera seria gespielt wurde, genommen. Wie schon erwähnt, bestand diese aus drei zusammenhängenden Teilen, einem ersten Allegro, einem langsamen Satz und einem zweiten Allegro. Das Bedürfnis an neuen Konzertstücken, welches damals durch das Entstehen massenhafter Instrumentalkapellen hervorgerufen wurde, veranlaßte den Gebrauch, diese Ouvertüren als Konzertpiecen vorzuführen. Man trennte aber alsbald die drei zusammenhängenden Teile und erweiterte sie zu breiteren selbständigen Sätzen, die jedoch ihren geistigen Zusammenhang bewahrten. In Italien wurde jene neue »Konzertsinfonie« zuerst durch Glucks Lehrer Giov. Battista Sammartini, in Deutschland besonders unter Stamitz und Cannabich in Mannheim ausgebildet, und zwar führte diese Ausbildung zu jenem bekannten Resultat, an welchem die ganze Musikwelt bis zur Erscheinung der »Sinfonischen Dichtung« festgehalten hat, und welches, im Gegensatz zu dieser als das einzige Wahrheits-Evangelium anzuerkennen, noch heute viele ernste Musiker sich nicht beirren lassen. Das Instrumentalwerk dieser nun schon sehr langen Epoche, heiße es Sinfonie, oder Sonate, oder Quartett, Quintett usw. oder auch Konzert, bestand also prinzipiell aus drei, dem Tempo nach den drei

Teilen der Opernouvertüre entsprechenden Sätzen. Der erste Satz war eine Weiterung der knappen zweiteiligen Sonate des Corelli oder Dom. Scarlatti, in dem auf den in der Regel repetierten ersten Teil, welcher die Exposition des Motivstoffes, nämlich ein Haupt- und ein Nebenthema samt motivierenden Bindegliedern brachte, als zweiter Teil ein Durchführungssatz, als dritter die Wiederholung des ersten mit dem selbstverständlichen Unterschiede folgte, daß das Nebenthema nicht, wie im ersten Teil, in der Dominante oder Paralleltonart, sondern in der Tonica stand. Der zweite, langsame Satz (Adagio, Largo, Larghetto usw.) gestattete eine größere Verschiedenheit der Formen; er konnte sich einfach liedartig in zwei ausgeführteren Wiederholungsteilen, oder mehr arienmäßig mit einem Mittelsatze, oder als Thema mit Variationen, endlich als öfter wiederkehrende, durch Veränderungen geschmückte, gern in Dur und Moll wechselnde Melodie gestalten; in allen diesen Formen ist die Gesangsmelodie vorherrschend geworden. Als Finale schien anfänglich vorzugsweise das Rondo geeignet, indem es galt, das ganze Tonstück unterhaltend und anregend in Witz und Laune abzuschließen, wozu die immer neue Einführung des coupletartigen Themas dem Komponisten reiche Gelegenheit bot. In dem allmählichen Verlassen des Rondo und Ersetzen desselben durch ein formell dem ersten Allegro ähnliches, feuriges oder großartiges Finale zeigt sich am meisten die Charakterentwicklung der Sonatenform unter der Hand unserer drei Großmeister. Während Haydn sein liebes Rondo noch entschieden bevorzugt und selbst da, wo er ihm untreu wird, doch zum Zwecke gefälliger Unterhaltung seinem Witz und Humor,

freilich immer in höchst geistreicher Weise, die Zügel schießen läßt, halten bei Mozart dem von ihm meisterhaft behandelten Rondo schon diejenigen Schlußsätze die Wage, in welchem eine Steigerung des dem ersten Allegrosatze zu Grunde liegenden Gedankens gelegen ist, wie z. B. in seiner Gmoll- und der Jupiter-Sinfonie, in den Streichquintetten in C- und Ddur und anderen Kammermusikstücken, selbst in einigen der bedeutenderen Klaviersonaten. Bei Beethoven, der sich mit dem Gedanken, seine Musik sollte zur bloßen Unterhaltung dienen, schon gar nicht befassen konnte, spielt das Rondo bereits eine geringe Rolle gegenüber den wuchtigen hochgesteigerten Finales, womit er in der Regel sein »finit coronat opus« ausspricht. Die Rücksicht auf das Fassungsvermögen des Zuhörers, welche Haydn gebot, den Bogen nicht zu hoch zu spannen und jedem, den er vielleicht schon mit Rätseln überfragt, zum Abschied noch ein gemeinverständliches Wort mit heim zu geben, hätte Beethovens ganzer Kunstintuition widersprochen: er forderte von jedem, der ihm zuhörte, den Ernst und die Fähigkeit, seinem Geistesflug zu folgen bis an dessen weiteste Grenzen. In dieser verschiedenen Behandlung des Schlusses der Sonatenform spiegelt sich schon die ganze Divergenz der Anschauungen des 18. und des 19. Jahrhunderts wider. Zu den drei ursprünglichen Sätzen gesellte sich, wahrscheinlich von der Suite herübergenommen, als vierter der Menuett, welcher gewöhnlich zwischen dem Adagio und dem Schlußsatz zu stehen kam. Ob Haydn ihn eingeführt hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit behaupten; »gewiß aber ist er derjenige«, bemerkt *Otto Jahn* (Mozart I, 559) mit treffender Charakteristik, »welcher ihm

einen eigentümlichen, typisch gewordenen Charakter gegeben. Er war der Tanz der vornehmen Welt, er bot ihr die Gelegenheit, Würde, Anstand und Grazie zu entfalten« (neben trefflichen Mustern dieser Art von Boccherini ist ein unvergängliches der Menuett in Mozarts Don Giovanni) ... »Haydn nahm ihn, wie ihn die Bürgersleute tanzten und wußte eine volkstümliche Heiterkeit und Laune hineinzulegen, welche diesem Tanz ursprünglich fremd war. Die gemütliche Fröhlichkeit und Jovialität, die munteren Späße und Scherze, die in den Salons der Noblesse als nicht standesmäßig keinen Zutritt fanden, wußte er zur Geltung zu bringen; er war unerschöpflich an Einfällen, Überraschungen, Witzen jeder Art, ohne ausgelassen oder ordinär zu werden, und er verstand es den Ton der behaglichen Laune zu behaupten, obgleich die künstlerische Behandlung der Form, die er nach allen Seiten erweiterte und ausdehnte, in hohem Maße fein berechnet und geistreich war.«

Bei Haydns Auftreten lag also die cyklische Instrumental-(Sonaten-)Form bereits in so festen Umrissen vor, daß seine Genialität nur mehr mit der Entwicklung derselben von Innen heraus zu tun hatte. Weit über die Einflüsse eines Sammartini (den er mit einer gelinden Unterschätzung einen »Schmierer« nannte), eines Phil. Em. Bach und gewiß mancher nun verschollener Zeitgenossen hinausgreifend erfüllte er die Form mit neuem, verschiedenartigsten Inhalte, wobei ihm in erster Linie die besonders in Anspruch genommene »freie thematische Arbeit«, das souveräne Mittel sowohl der Einheitlichkeit wie Mannigfaltigkeit der Gedankenentwicklung, zu statten kam. Zu der ihm beschiedenen Höhe in dieser Kunst, worin er Mozarts und

Beethovens Vorbild geworden ist, gelangte er sicher mehr durch das Streichquartett als durch die Sinfonie, weil es in jenem noch mehr als in dieser auf die geistreiche und phantasievolle Durchbildung des absoluten Gedankens ankommt, an welcher jedes der vier Instrumente den mit seiner individuellen Selbständigkeit verträglichen Anteil nehmen muß. Die Orchestersinfonie kann Leeren oder Stillstände des Gedankens durch ihre Massenwirkung, wie auch durch den immer willkommenen Gegensatz von Forte und Piano verdecken, während das Quartett in jedem Momente auf die Erfindung allein angewiesen ist. Ist diese schon die Erzeugerin des Themas, so äußert sich ihre fortbildende Kraft noch mächtiger in der thematischen Arbeit, d. i. jener Kunst, welche durch Zerlegen des Themas in seine einzelnen Glieder, Wiederholung derselben auf anderen Stufen, Anschließen an andere, verwandtgegensätzliche Motive usw. ganz neue Gebilde, große Perioden und schließlich das prächtige musikalische Gebäude hervorzaubert, das uns mit Staunen und Entzücken erfüllt. Jeder weiß und empfindet, zu welcher Höhe Beethoven in dieser Kunst gedrungen ist, indem er nur an das markanteste Beispiel, die Entstehung des ersten Satzes der C moll-Sinfonie aus den bekannten vier Noten denkt. Aber man darf nicht vergessen, wie Haydn in dieser Kunst vorgearbeitet und den Wetteifer der Geistesverwandten wachgerufen hat. Freilich hatten Haydns ungemein zahlreiche Instrumentalwerke — 118 Sinfonien, 83 Quartetten, 24 Trios, ebensoviel Konzerte für verschiedene Instrumente, 44 Klaviersonaten mit oder ohne Begleitung usw. — noch nicht den Zweck, stark erregte innere Zustände, große Leidenschaften oder hohe Ideen dar-

zustellen, dazu war seine ganze heitere Lebensanschauung, welche in der Musik zuvörderst Schönheit und Grazie suchte, in Übereinstimmung mit seiner Zeit, nicht angetan. Seine Musik ist wohl ein sinniges Spiel mit (im ganzen leichteren) Empfindungen, welches ausnahmsweise die Berührung mit tragischen Momenten nicht ausschließt, aber das Sichversenken in die Tiefen des menschlichen Herzens und die hierdurch bedingte Geltendmachung der ideellen Kraft der Musik hat er dem durch die Revolution gehobenen gewaltigeren Genius, Beethoven, überlassen.

Zwischen beiden steht Mozart als Vermittler. Sein Geschöpf war die Instrumentalmusik nicht, doch vermochte er sie, wie er sie von Haydn überkommen, vermöge seiner universellen Veranlagung, wie alles was durch seine Hand ging, noch zu veredeln, dem Beethovenschen Ideal näher zu rücken. Daß ihm bei seiner Mission als größter Opernkomponist aller Zeiten diese an der Entwicklung der Instrumentalmusik mitwirkende Kraft noch übrig blieb, erhebt ihn auf das Niveau, von dem man sagen kann: »Keiner steht über ihm«.[1]) Die Quelle des Humors war ihm, wie mancher feine Menuett, manches köstliche Rondo beweist, nicht verschlossen, doch dem kecken Humor und dem spitzen, oft fast derben Witz Vater Haydns konnte er es nicht gleich tun. Auch dessen wie Morgenwind anregende Frische, wie sie in den meisten seiner Sinfonie- oder Quartettsätze herrscht, zumal die fast schrankenlose Freiheit seiner Periodisierung und allgemeinen Formgebung hat er nicht

[1]) Dieses goldene Wort hat König Ludwig I. von Bayern unter Mozarts Büste in der Walhalla schreiben lassen.

erreicht, desgleichen auch nicht die außerordentliche Lebendigkeit des Geigensatzes und jene Verve des Geigenklanges, womit Haydn den Zuhörer von vorneherein gefangen nimmt. Dagegen zeigt sich sein zarter besaiteter, mehr zum Sentimentalen neigender Genius weit größer und tiefer im Adagio, das uns nahe an Beethovens Sphäre geleitet. Auch in seinen Schlußsätzen will, wie bereits erwähnt, die spätere Tendenz, die Kapazität des Hörers bis zum letzten Moment in Anspruch zu nehmen und eine Steigerung des Werkes nach seinem geistigen Gehalt zu gewinnen, sich Bahn brechen. In Bezug auf Interessantheit und Kühnheit der Modulation ist er Haydn mindestens ebenbürtig, an Raffiniertheit kann er gelegentlich, wie z. B. die berühmte Einleitung des Quartetts C dur No. 6 beweist, Haydn und Beethoven übertreffen.

Der Klang seines Orchesters ist im ganzen noch wohllautsvoller und gesättigter als der des Haydnschen. Das macht die etwas häufigere und stets ungemein geschickte Anwendung der Blasinstrumente, in welcher der gealterte Haydn noch von Mozart lernen konnte, wie dieser sichtlich von ihm in der Behandlung der Geigen lernte. Mozarts Instrumentierung ist die ewige Fundgrube, aus der nun alle seine Nachfolger schöpfen konnten; am besten beweist dies Beethoven selbst, welcher im Laufe seines Wirkens wohl allmählich immer stärkere Anforderungen an die Technik der Instrumentisten stellte, neuen Gedanken entsprechend manche neue Klangwirkung hervorrief, im Gesamtprinzip aber eigentlich Neues über Mozart hinaus nicht brachte, — die Anwendung von drei oder vier Hörnern statt der gewohnten zwei hat sich auch Mozart geleistet, wenn er sie nötig hatte,

oder wenn der Bestand der jeweilig zur Verfügung stehenden Kapelle ihre Anwendung erlaubte. Mozarts größtes Verdienst ist es, die Kantabilität der Instrumente, der Geigen wie der Holzblasinstrumente und Hörner, gehoben zu haben, was ihm Hans Georg Nägeli, der ihn darum einen »unreinen Instrumentalkomponisten« nennt, in ärger Verkennung des mit Freuden zu begrüßenden Fortschrittes zum Vorwurf macht. Wie Beethoven diesen Fortschritt ergriffen hat, zeigen außer ungezählten Kammermusikwerken, auch denen für Klavier, insbesondere die Adagios seiner Sinfonien, bis der Gesang der Geigen im »Adagio molto e cantabile« der neunten die Wonnen der menschlichen Stimme vergessen zu machen scheint. Gerade der Gesang in Mozarts und Beethovens Instrumentalwerken ist es ja, was uns so oft die begeisterten Ausdrücke »himmlisch!«, »göttlich!« entlockt.

In Bezug auf die Handhabung des Kontrapunkts durch unsere drei Großmeister ist es ungemein interessant, zu verfolgen, wie in allen bedeutsameren Instrumentalwerken Haydns und Mozarts der alte handfeste Kontrapunkt neben der thematischen Arbeit noch immer eine bevorzugte Rolle spielt, während Beethovens Kontrapunkt, schon in der Erfindung vom beginnenden Romantizismus beeinflußt und eben nicht in erster Linie für die Durchführung aller zünftigen Regeln eingerichtet, immer mehr der absichtlichen Neugestaltung zuneigt und der thematischen Arbeit das bei weitem größere Feld läßt, zum Teil auch sich mit ihr verschmilzt und in ihr aufgeht. Haydn und Mozart waren noch, wenn es darauf ankam, im stande, mit Bach und Händel in die Wette zu kontrapunktieren;

das beweisen die prächtigen Fugen in ihrer Kirchenmusik, auch die »Chöre der Schöpfung«, das Finale der Jupiter-Sinfonie usw. Die Zeit, in welcher Beethovens Schaffen zur Reife gedieh, war mit dem klassischen Kontrapunkt bereits auf gespannten Fuß geraten, seine Oberherrschaft als gestaltender Faktor war entwichen, er galt nur mehr noch als eine Art offizieller Disziplin, deren Leitung man nicht ganz entwachsen zu dürfen glaubte. Desto rührender und für beginnende Musiker lehrreicher ist die strenge Gewissenhaftigkeit, welche den Komponisten des Revolutionszeitalters und der deutschen Sturm- und Drangperiode antreibt, in Sachen des Kontrapunkts von dem ihm nicht ebenbürtigen braven *Schenk* zu lernen. Ja es gibt der Unentbehrlichkeit dieser von der Zeit bereits angezweifelten Disziplin ein beredtes Zeugnis, daß der schon gereifte und berühmte Meister, der Schöpfer der Eroica und C moll-Sinfonie, immer wieder, namentlich in seinen spätesten Sonaten und Quartetten, mit imponierendem Erfolg aber besonders in der großen Missa solemnis die Form der Fuge, wenn auch in mehr phantastischer als regelgerechter Gestaltung, mindestens aber den fugierten Satz festzuhalten sucht, als ob er selbst durch Verlassen dieses Fundaments ins Schrankenlose zu fallen fürchtete.

Wenn nun Beethoven an müheloser Geläufigkeit des Kontrapunkts den beiden Vorgängern (im Auge jedes Unbefangenen) nicht gleichkommt und, hauptsächlich aus diesem Grunde, im großen und ganzen, in der polyphonen Vokalmusik sich von ihnen übertreffen lassen muß, so übertrifft er sie dagegen (auch wieder im großen und ganzen) bei Vermeidung alles Konventionellen an Vertiefung der Idee, Intensität der Empfindung und Gewalt des

Ausdrucks auf dem ganzen Gebiete der Instrumentalmusik, die er, indem er anfangs ihren Spuren folgt, mit immer wachsender Selbständigkeit und Kühnheit auf den Gipfel der Vollendung in unnahbarer, tatsächlich nie wieder erreichter Höhe führt. Stehen Haydn und Mozart mittelst ihrer umfangreichen Vokalmusik noch im fühlbaren Zusammenhang mit der objektiveren Schaffensart des früheren 18. Jahrhunderts, was sich selbstredend auch in ihrer Instrumentalmusik noch äußert, so wird Beethoven, je mehr er sich (bekanntlich nur zum Teil infolge seiner Taubheit) von der Außenwelt zurückzieht, um so ausschließlicher der Verkünder der gewaltigen Vorgänge seines eigenen inneren Seelenlebens, mithin der eigentliche Schöpfer und Vertreter des Subjektivismus in der Musik. Darum kann er mehr denn alle seine Vorgänger der Hilfe des Wortes entbehren und ist ihm die Instrumentalmusik, indem sie ganz aus sich selbst schöpft, zum vollkommensten Ausdrucksmittel seiner Seelenkämpfe, seines faustischen Ringens, aber auch des schmerzstillenden Humors und der höchsten Freude geworden. Die Anerkennung dieser Tatsache, welcher sich wohl niemand verschließen kann, macht die vielfach vertretene Anschauung hinfällig, als habe Beethoven zur Darstellung der Freude die Schillersche Ode zu Hilfe genommen, weil ihm das Instrumentalspiel nicht ausreichend geschienen habe. Weit eher ist anzunehmen, die für die spätere Entwicklung (siehe Berlioz!) verhängnisvoll gewordene Kombination des Chor- und sinfonischen Elementes sei durch den Drang des Tondichters hervorgerufen worden, die menschliche Stimme an der paradiesischen Freude, welche sich in dem allernaivsten, allerunschuldigsten und darum volkstüm-

lichsten Melos verkörpert, mit teilnehmen zu lassen und dadurch allerdings die schon erreichte Seelenwonne sympathisch zu potenzieren. Rich. Wagner sagt hierüber in seinem »Beethoven, 1870«: »... denn in Wahrheit ist es nicht der Sinn des Wortes, welcher uns beim Eintritte der menschlichen Stimme einnimmt, sondern der Charakter dieser selbst. Auch die in Schillers Versen ausgesprochenen Gedanken sind es nicht, welche uns fortan beschäftigen, sondern der trauliche Klang des Chorgesanges, an welchem wir selbst einzustimmen uns aufgefordert fühlen, um, wie in den großen Passionsmusiken Bachs es wirklich mit dem Eintritt des Chorales geschah, als Gemeinde an dem idealen Gottesdienste selbst mit teilzunehmen. Ganz ersichtlich ist es, daß namentlich der eigentlichen Hauptmelodie die Worte Schillers, sogar mit wenigem Geschicke, notdürftig erst unterlegt sind; denn ganz für sich, nur von Instrumenten vorgetragen, hat diese Melodie zuerst sich in voller Breite vor uns entwickelt, und uns dort mit der namenlosen Rührung an der Freude an dem gewonnenen Paradiese erfüllt.«

Das Gedicht des Idealisten Schiller war eben das nächste, wonach der Idealist Beethoven greifen konnte, um ein Verstandes-Analogon für sein in Tönen bereits ausgesprochenes Freudegefühl zu gewinnen. Übrigens ist der Schlußsatz der »Neunten« der äußeren Form nach auch eine potenzierte Folge der früheren »Fantasie für Klavier, Chor und Orchester« (Cdur, Op. 80), worin in prinzipiell ähnlicher und nur weit einfacherer Weise der Chor zu einem Rundgesang (Rondo) mit Variationen herangezogen ist. Und bezeichnend ist es für Beethoven als naiven Spielmann, der er trotz seines Heroentums bis zum letzten Atem geblieben ist, daß er

sein größtes sinfonisches Werk mit Variationen schloß, an welchen sich gleichmäßig Instrumenten- und Singstimmen konzertierend beteiligen. Die Form der Variation ist aber jenes Gebiet, welches Beethoven mit besonderer Vorliebe und, vermöge seiner machtvoll geistreichen Umgestaltung, auch mit triumphreichstem Erfolge (man denke u. a. nur an das dreimal bearbeitete Eroica-Thema!) pflegte, auf welchem er wieder in unzertrennlicher Verbindung mit Haydn und Mozart, namentlich letzterem steht.

Eine analytische Betrachtung der sämtlichen Variationenwerke der drei Meister in möglichst chronologischer Ordnung müßte für sich allein schon eine Geschichte des Überganges vom Kontrapunkt zur Thematik, vom graziösen Tonspiel zur musikalischen Vertiefung, von Objektivität zum Subjektivismus, endlich von der klassischen zu den Anfängen der romantischen Musik ergeben. Derselbe Entwicklungsgang zeigt sich im ganzen selbstverständlich auch in den übrigen Instrumentalformen des Trifoliums, doch ist die fortschrittliche Bedeutung der einzelnen Werke nicht immer mit Notwendigkeit an ihre Entstehungszeit und den respektiven Meister geknüpft. So übertreffen nicht nur die nach Mozarts Tod geschriebenen englischen, sondern auch einzelne viel früher geschaffene Sinfonien Haydns alle Mozartschen mit Ausnahme der vier letzten in Es, D, G moll und C (Jupiter-Sinfonie) an Lebendigkeit, Kraft und Urwüchsigkeit. Dagegen dürfte Mozarts in ihrer heimlichen Leidenschaft unvergleichliche und dabei doch reizend duftige G moll-Sinfonie gerechtermaßen unter keine der neun Beethovenschen, dem inneren Werte nach, zu stellen sein. In ihr spukt, nicht zum erstenmal bei Mozart, der Geist der

Romantik, jene schwer definierbare Erscheinung, welche dem Vater Haydn völlig fremd blieb und die er in Beethovens Trio C moll (Op. 1 No. 3) ahnungsvoll perhorreszierte. Die ersten Spuren romantischen Geistes, welche Haydn vollständig entgangen sein dürften, finden sich in manchen der (33) Divertimenti, Serenaden, Kassationen usw. aus Mozarts Jugendzeit, Gelegenheitskompositionen, mit denen der junge Meister, ohne es wohl selbst zu ahnen, durch ungemein geschickte und poetische Kombination verschiedener Blasinstrumente die Tonfarben, das Klangmaterial der späteren Romantik zurecht richtet. Außerdem hat Mozart, den ja die Komposition der »Entführung aus dem Serail« schon mitten in die Romantik geführt hatte, so daß er füglich als Vorbildner der deutsch-romantischen Oper im Sinne C. M. von Webers anzusehen ist, mit einem großen Teil seiner späteren Kammermusik, insbesondere wieder mit zwei G moll-Kompositionen, dem herrlichen Klavierquartett und dem noch bedeutenderen Streichquintett (worin er Haydns Quartett-Rahmen weit überschreitet) unmittelbar auf Beethoven vorbereitet, der ja — je nachdem man sich seine Begriffe von Romantik konstruiert, größtenteils von dieser in Beschlag genommen werden dürfte, wenn ihn nicht sein Zusammenhang mit dem gesunden Boden der Klassizität, an den er festgeklammert blieb, vor den Gefahren dieser Richtung bewahrt hätte. Er war gefeit gegen das Gift des Weltschmerzes, dem mancher musikalische Vollblutromantiker erlegen ist; seine Immunität liegt ja immer, nachdem er uns alle Stürme der Leiden aufgewühlt, im nie versiegenden Humor, in dem er über Mozart, den zarteren Genius, hinweg, Vater Haydn die Hand bietet.

Die Erweiterung, Vertiefung und glänzende Wirkung, welche alle drei Meister der Instrumentalmusik in ihren selbständigen Orchesterwerken gegeben haben, sind naturgemäß auch der Begleitung ihrer großen Vokalwerke zu gute gekommen, — ich habe in diesem Bezuge ein bereits angeschlagenes Thema wieder aufzunehmen. Was oben insbesondere von Mozarts Opern-Orchester und seinem Verhältnis zum Gluckschen gesagt wurde, gilt auch vollauf vom Orchester der Haydnschen Oratorien »Schöpfung« und »Jahreszeiten«, insofern auch seinem sinfonischen Orchester die in diesen Werken nötige Kraft der Farbengebung schon innewohnte. Nur erinnert Haydn mit seiner Naturmalerei mehr an Händels Weise, doch ist der Schritt, welchen er über diesen hinaus zur modernen Illustration hin getan hat, ein ganz kolossaler. Markante Beispiele hierfür sind alle die wunderbaren Darstellungen von Naturvorgängen und -Stimmungen in der »Schöpfung« und den »Jahreszeiten«, vor allem die gigantische Einleitung der ersteren, das »Chaos«, dann die Erschaffung des Lichtes und die Sonnen- und Mondaufgänge, sowie in letzteren das Gewitter nach der Sommerschwüle, die Weinlese, die Jagd und endlich die großartige Darstellung des Winterschlafes in seiner Todähnlichkeit. Eine Aufzählung all der illustrativen Herrlichkeiten des Mozartschen Opern-Orchesters ist unmöglich, weil sie unausgesetzt, kontinuierlich sind und zum Grundtypus der Mozartschen Opernkomposition gehören. Nur der Ouvertüren zu den Opern von Idomeneo bis Titus sei erwähnt. Sie sind, jede in ihrer besonderen Art, kostbare Perlen der sinfonischen Orchestermusik nach Inhalt und Form, wie sie zugleich Meisterstücke dramatischer

Charakterzeichnung sind. So ist in unserer Vorstellung die Figaro-Ouvertüre zum Grundtypus einer graziös dahintändelnden und doch harmonisch entzückenden Lustspielmusik geworden, wogegen die Ouvertüre zu Don Juan die Gegensätze erschütternder Tragik und faszinierender Leichtfüßigkeit gegenüberstellt. Die kleine, ebenfalls leicht geschürzte Ouvertüre zu »Cosi fan tutti« bringt bereits das Leitmotiv »Sind all' von Flandern« in echt Wagnerschem Sinne zur Anwendung. Die zur »Zauberflöte« müßte in ihrer objektiven Größe und Herrlichkeit die Ouvertüre aller Ouvertüren genannt werden, wenn nicht Beethoven mit den einigen nachgekommen wäre.

Welch hervorragenden Anteil hat überhaupt das sinfonische Element am dramatischen Schaffen dieses Großmeisters — man denke zunächst an die vier Ouvertüren zu Leonore (Fidelio) samt dem großartigen Vorspiel zum zweiten Akt, — wie macht die ergreifende Ouvertüre (in Es moll) das an sich nicht hervorragende Oratorium »Christus am Ölberg« noch aufführenswert, und wieviel hat die Musik zu Goethes »Egmont« zur Erhaltung dieses ebenfalls nicht ganz tadellosen Dramas beigetragen! Die Szene in demselben, wo bei leerer Bühne das Orchesterspiel den Tod Clärchens darstellt, hätte nicht geschaffen werden können, wenn nicht durch die Riesenarbeit unserer Musik-Trias, in letzter Instanz Beethovens selbst, die Instrumentalmusik bereits auf die hierzu nötige Stufe der Ausdrucksfähigkeit gebracht gewesen wäre. Die Lösung dieser mit Seherkraft erfaßten Aufgabe, welche Übermenschliches, den Sprung ins Geisterreich, voraussetzt, legt den Gedanken nahe, daß die höchste Machtentfaltung der Tonkunst

durch die letzte Befreiung aus den engenden Banden des Wortes bedingt, mithin in der Instrumentalmusik gelegen sein dürfte; denn diese Unabhängigkeit von Wort und Wortgedanken allein gewährt und fördert ein völlig freies Walten der unergründlichen, nur im schöpferischen Augenblick von der Phantasie zu fassenden und in Formen zu bannenden Urkraft der Musik. Wenigstens erreicht in diesem speziellen Falle Beethoven, nur durch die Idee des Dichters angeregt, ohne Worte und mit sanfter, ersterbender Musik vollkommen die transcendentale Höhe gewisser mit unsterblichem Ohr aus dem Jenseits vernommenen Harmonien, womit uns Mozart in seinem Requiem, von markerschütternden Worten geleitet, unser memento mori in die Seele singt.

Bei konsequenter Untersuchung wird sich auch der merkliche Unterschied herausstellen, welcher zwischen Beethovens Melodien-Erfindung und -Ausgestaltung auf den verschiedenen Gebieten, seiner Vokal- und seiner Instrumentalmusik, waltet. Auf ersterem sehen wir nicht selten den großen Genius durch die Rücksicht auf das Wort, d. i. die fast peinlich gewissenhafte Absicht, den Melos nur den Texten, mitunter auch minderwertigen, anzupassen, geradezu in der Erfindung gehemmt; man muß bei manchem Liede zugeben, daß es ohne die neun Sinfonien und die wunderbare Kammermusik Beethovens wohl nicht auf uns gekommen wäre. Wie unerreicht, wie glorreich dagegen ist seine Melodik auf dem instrumentalen Gebiete! Da ist jeder Gedanke wie dem Haupte des Jupiter entstiegen, jeder frei und vollkommen, überraschend durch sich selbst wie durch den Ausbau, jeder ein

völlig anderer, charakteristisch, neu, fesselnd und überwältigend. Während Beethoven sich Texten mitunter gefangen geben, von ihnen einengen lassen konnte, hebt ihn seine mächtige Phantasie, mit der er das musikalisch Urstoffliche an sich rafft, stets himmelan. Er ist der größte Instrumentist unter den Dreien; während er ihnen auf dem vokalen Gebiete nur einzelne Perlen, wie den in jedem Sinne einzigen Fidelio und die (ein eigenes Genre eröffnende und zugleich beschließende) Missa solemnis entgegenstellen kann, übertrifft und steigert er sie, auf ihnen emporgewachsen, in der sinfonischen und Kammermusik entschieden und unwiderleglich. In ihm hat der Genius der absoluten Musik den Gipfel seiner Macht erreicht.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikalisches Magazin.

Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte,
über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von

Prof. Ernst Rabich.

Heft 13.

Entstehung und Entwicklung der Instrumentalmusik.

Von

Dr. Max Zenger.

II. Teil.

Von Beethoven bis inkl. Johannes Brahms.



Langensalza

Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler

1906

Preis 50 Pf.


DREXEL MUSICAL LIBRARY FUND

Entstehung und Entwicklung
der
Instrumentalmusik.

Von

Dr. Max Zenger.

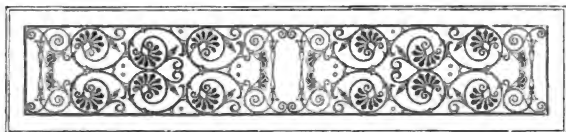
II. Teil.

Von Beethoven bis inkl. Johannes Brahms.

Musikalisches Magazin, Heft 13.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1906



Neben Haydn und Mozart einer- und Beethoven andrerseits tritt, ebenso wie letzterer dem 18. und 19. Jahrhundert angehörig, eine Gruppe von Meistern zweiten oder dritten Ranges auf, welche als Nachfolger und Pfleger der von Haydn und Mozart geschaffenen und in festen Umrissen sich gebenden Instrumentalmusik zwar viel zum allgemeinen Verständnis und zur Popularisierung derselben beigetragen haben, von dem aufgehenden Stern Beethoven aber, da sie doch nur einen Abglanz ihrer weit heller leuchtenden Vorbilder geschaffen hatten, bald nach ihren ersten, zum Teil außerordentlichen Erfolgen verdunkelt wurden. Die vorzüglichsten, wenigstens noch dem Namen nach bekannten darunter sind: *Adalb. Gyrowetz*, der Böhme, der an Fruchtbarkeit in allen Zweigen der Komposition selbst Haydn übertraf; *Paul Wranitzky*, im gleichen Jahre wie Mozart geboren, Komponist von 27 Sinfonien, 45 Streichquartetten usw.; *Ign. Jos. Pleyel*, ein Jahr später geboren, Schüler Haydns, der in

London sogar mit dem Meister rivalisieren durfte und dessen zahlreiche Kompositionen auch in Deutschland die gangbarsten waren; *Leop. Ant. Kotzeluch*, Mozarts vielfach begünstigter Rival in Wien, und *Andreas Romberg*.

Von letzterem, Beethovens Jugendfreund aus der Bonner Zeit, hören wir dann und wann noch gern eine Sinfonie, weil sie formell mit denjenigen Haydns zum Verwechseln ähnlich und auch reich an edlen Gedanken ist. Über sie alle gibt das Kapitel »Göttliche Philister« in *H. Riehls* »Charakterköpfen« amüsanten Aufschluß. Hoch über ihnen stehen zwei ebenfalls zeitgenössische, als Komponisten bedeutende, als Beherrscher des Klavierspiels klassische und noch jetzt maßgebende Tonmeister: *Muzio Clementi* (1752—1832) und *Johann Nepomuk Hummel* (1778—1837). Des alten Seb. Bach ernste, gediegene Weise, das Klavier zu spielen, war durch seinen Sohn Phil. Emanuel Bach Mozart, welcher nach der poetischen Seite der größte Pianist seiner Zeit gewesen sein muß, übermittelt worden. Diese Tradition griff Clementi auf, welcher, 4 Jahre älter als Mozart und ganz auf eigenen Füßen stehend, das Musikalisch-Kunstgemäße der (zwar tadellosen und glänzenden) Technik überordnete. Die höchste Blüte dieses nach Mozarts Tode von Clementi fortgeführten rein künstlerischen Klavierspiels, wo der Klaviereffekt nur dem Gedanken zu dienen hatte, erscheint bekanntlich in Beethovens unsterblicher Klavierliteratur. Aber auch Clementi hat in seinen etwa 120 Kompositionen (meist Sonaten) fürs Klavier einige Schöpfungen, wie z. B. die drei großen, Meister Cherubini gewidmeten, Sonaten und die zweisätzige Sonate in H moll, welche trotz einer gewissen akademischen Zurückhaltung

einen bedeutenden Gedankeninhalt aufweisen. Das beste über diesen heutzutage nicht mehr genügend gewürdigten Meister hat ebenfalls *H. Riehl*, der ihn »den Sonatenschreiber« nennt, geschrieben. Während in Clementis Schule, die man auch die Mozart-Clementische nennen kann, jene stilistisch ernstere Spielart sich entwickelte, regten sich in der Wiener Schule bald nach Mozarts Tode die ersten Anzeichen überwiegender Virtuosität. Zwar hat *Hummel* selbst, der glänzendste Vertreter dieser Richtung, zeitlebens Mozarts innigster Verehrer (als Knabe zwei Jahre lang in seinem Hause und sein Schüler) den Virtuosen durchaus nicht über den Künstler gestellt. — Dazu war er als Komponist in verschiedenen Fächern, namentlich auch in der Kirchenmusik, viel zu ernst: doch trägt seine Schreibweise neben der Tüchtigkeit der alten Schule auch bereits der virtuosen Fingerfertigkeit durch einen üppigen, der Klaviertechnik entsprungenen Figurenapparat Rechnung. Neben Hummel und Clementi ist des letzeren Schüler *Joh. Bapt. Cramer* (1775—1858) mehr durch unmittelbares Studium Bachs und Händels zum ausgezeichneten, jetzt noch bekanntlich unentbehrlichen, Klaviermeister herangereift. Seine praktisch nutzbringenden und musikalisch gehaltvollen Etüden machen mit Clementis »Gradus ad Parnassum« noch immer den wichtigsten Lehrstoff unseres heutigen Klavierunterrichts aus. An ihn reihen sich an: *Ludwig Berger* (Lehrer von Mendelssohn und Taubert) mehr als charaktervoller Spieler, denn als Komponist bedeutend; *Aug. Alex. Klengel*, bekannt durch seine als Seitenstück zu Bachs »Wohltemperiertem Klavier« gedachten Fugen und Canons; *John Field*, einer der besten Schüler Clementis, der als Kom-

ponist und Interpret am Klavier gleich feinfühlig war. — Außer diesen vorzugsweise spirituell wirkenden Meistern sorgten für die Klavier-Pädagogik, und zwar von den elementaren Anfängen bis zur höchsten Fertigkeit: *Henri Bertini*, geb. 1798 zu London, gest. erst 1876 zu Grenoble, dessen allgemein verbreitete Etüden sich durch anziehende Melodik der lernenden Jugend empfahlen; *Carl Czerni*, geb. 1791 zu Wien, gest. 1857 daselbst, dessen »Schule der Geläufigkeit« (Op. 299!) noch heute jeder Klavierspieler kennen muß und welcher zu Schülern keine geringeren als Fr. Liszt, Döhler, Thalberg nebst vielen anderen Celebritäten hatte; *Ignaz Moscheles*, geb. 1794 zu Prag, gest. 1870 zu Leipzig, gleichberühmt als Virtuose schon vom 14. Lebensjahre an wie als Komponist von Klaviersachen (u. a. den prächtigen »24 Studien«, Op. 70, und den »Charakteristischen Studien« [Op. 95]) und Pädagog — als Mendelssohn das Konservatorium zu Leipzig gründete, gewann er Moscheles als Lehrer des Klavierspiels, was das Renommee dieser Anstalt mit begründen half; endlich *Henri Herz*, geb. 1803 zu Wien, gest. 1888 zu Paris, einer der gefeiertsten Pianisten und Klavierkomponisten der Welt, dessen Ruhm und Einfluß (1825—35) aber beim Eintritt einer neueren Richtung, namentlich durch das siegreiche Auftreten Liszts, ihr baldiges Ende fanden. Wenden wir uns wieder den nun folgenden wirklich schöpferischen Geistern nach Beethoven zu.

Franz Schubert versuchte als Instrumentalkomponist nicht da fortzufahren, wo Beethoven für ihn aufhörte — die Kenntnisnahme von dessen allerletzten Werken war ihm nicht gestattet, weil sie erst nach dem Tode beider herauskamen — son-

dem er folgte den Bahnen der drei Meister mit Ausschluß jener letzten Epoche Beethovens. Dies ist um so mehr zu beachten, als wir in ihm den ersten unzweifelhaften und zugleich größten Romantiker in der Instrumentalmusik zu erblicken haben. Ja noch mehr: Während viele Jugendwerke des gottbegnadeten Tondichters infolge des in der Zeit liegenden romantischen Dranges sehr freiheitlich angehaucht sind und sogar manche darunter mit augenscheinlicher Neuerungstendenz in anderer Tonart endigen als sie anfangen, so zeigt seine weitere Entwicklung eine immer entschiedenere Unterwerfung unter das von jenen drei Schönheits-Aposteln verkündete Dogma. Wie bekannt, überwiegt in Schuberts schöpferischer Tätigkeit die Vokalmusik; er ist der allbewunderte und unübertroffene Meister des Liedes. Gleichwohl steht er als Instrumentalkomponist unter all seinen Zeitgenossen und Nachfolgern durch Reichtum der Idee und originale Gestaltung jenen drei Meistern, und unter diesen der Richtung nach wieder Beethoven am nächsten. Daß er ihn selbst bei längerem Leben erreicht hätte, ist nicht auszudenken, doch hat der Tod wohl in der ganzen Kunstgeschichte kein so schmerzliches Opfer gefordert, als indem er diesen großen Künstler im Beginn der Reife der trauernden Mit- und Nachwelt entriß. Wie seine gefeiertsten und in aller Welt gesungenen Lieder der Mehrzahl nach seinen letzten Lebensjahren angehören, so entstammen diesen auch seine nach Inhalt und Form vollendetsten Instrumentalwerke, wie z. B. die siebente (große) Sinfonie in Cdur, welche in seinem Todesjahre (1828) entstanden ist. Daß die im Jahre 1822 begonnene Sinfonie in Hmoll, welche prophetisch Schuberts Beruf als

eines Vermittlers zwischen der Klassizität und der Romantik ankündigt, unvollendet geblieben ist, dürfte zu den größten Verlusten zu zählen sein, welche die Musikgeschichte zu beklagen hat.

Was sich bei Schubert selbst in den Jahren künstlerischer Reife kaum weniger als in früher Jugendzeit geltend macht, ist leider eine merkwürdige Ungleichwertigkeit seiner Instrumentalkompositionen. Und zwar zeigt sich diese nicht nur im Verhältnis ganzer Werke zueinander, sondern es finden sich oft in einem und demselben Werke Kundgebungen höchster Geisteskraft, sogenannte Genieblitze, dann wieder längere Strecken gleichgültiger Mittelgüte. Diese gerade bei einem Genie wie Schubert schwer verständliche Erscheinung erklärt sich aber, abgesehen von seiner unglaublichen Produktivität bei kurzer Lebensdauer, aus einer besonderen Charaktereigentümlichkeit des Tonsetzers, welche *A. Schindler* als »Starrsinn« bezeichnet. Wie sich dieser in seinem ganzen Tun und Treiben äußerte, so machte er sich ganz besonders in der Unlust geltend, einmal Geschriebenes zu ändern oder zu überarbeiten. Die Feile, welche Beethoven unablässig anwendete, um zur höchsten Vollkommenheit zu gelangen, war Schubert ein unbekanntes Ding. Was ihm der Augenblick eingab, ward gleich zu Papier geworfen, so war es, so blieb es — Selbstkritik war seine schwächste Seite. Doch darf dies keineswegs als Selbstüberhebung ausgelegt werden, vielmehr entsprach diese Sorglosigkeit beim Schaffen dem seligen Bewußtsein, sich von den ihm überreich zufließenden Gaben des Genius nie verlassen zu sehen. Was *Rob. Schumann* über seine Produktivität im Gesange schreibt, gilt mutatis mutandis auch von seiner Instrumentalmusik:

»Wenn«, sagt Schumann, »Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so ist Schubert eines der größten. Er hätte nach und nach wohl die ganze deutsche Literatur in Musik gesetzt, und wenn Telemann« (dem man nachsagt, daß er ungefähr so viel geschrieben wie Bach und Händel zusammen) »verlangt, ein ordentlicher Komponist müsse den Torzettel komponieren können, so hätte er an Schubert seinen Mann gefunden«. Ist nun auch, wie angedeutet, Schuberts Produktion auf dem Gebiete der Instrumentalmusik mehr in die Breite als in die Tiefe gegangen, so streifen doch noch immer verhältnismäßig viele seiner Instrumentalwerke an die Sphären Beethovenschen Geistes, und da in der musikalischen Komposition die Qualität sicher über die Quantität zu stellen ist, reichen diese hin, ihn als Tonheros jenem am nächsten in unserem Jahrhundert zu stellen. Außer den bereits genannten Werken dieses hohen Ranges mag hiermit nur auf einzelne seiner Streichquartette, die in A moll, D moll, G dur usw., das große Klaviertrio in B dur, das Forellenquintett usw. hingewiesen werden.

Eine Art Zwitterstellung in der Gesamtentwicklung nimmt der um 13 Jahre früher geborene *Ludwig Spohr* (1784—1859) in der Instrumentalmusik ein. Zwar ist auch er, ähnlich wie Schubert, als Vermittler zwischen der klassischen und romantischen Epoche anzusehen, doch gibt er sich der Romantik nicht weiter hin, als es seine persönliche Neigung zum Hinschwimmen im Elegischen, Empfindsamen und Weichen gestattet. An Beethoven, den er unterschätzte, sich sachte vorüberdrückend, zeigt er sich in allen seinen zahlreichen Kompositionen, namentlich aber in den der Instrumentalmusik angehörenden als im Banne Mozarts stehend.

Da er jedoch dessen überbrachte Form mit neuem Inhalt zu erfüllen nicht immer kräftig genug ist, erstarrt sie ihm zuweilen zum offiziellen Formalismus. Und doch ist es hochinteressant zu beobachten, wie in Spohrs Musik, sei es in der Oper, wo er gegen den viel urwüchsigeren und originelleren C. M. v. Weber den Kürzeren zieht, oder in seiner umfangreichen sinfonischen und Kammermusik, oder auch in seinen Oratorien, mit denen er sich die glühende Verehrung der Engländer erwarb, gerade sein persönlicher Hang zur Sentimentalität durch Steigerung der Chromatik und Enharmonik die über Schubert hinausgehende spätere Romantik inauguriert. Von unbestritten bleibendem Wert sind seine zahlreichen, namentlich in technischer Hinsicht bedeutenden Konzerte, Duos usw. für die Violine, auf welchem Instrumente er als ausübender Künstler und Lehrer bekanntlich zu den größten aller Zeiten gehört. Aber auch in seiner sinfonischen und Kammermusik, welch letztere cyklische Werke für Streichinstrumente vom Quartett bis zum Oktett, sowie für Blasinstrumente in Kombination mit Streichinstrumenten und Klavier enthält, finden sich sowohl ganze Nummern als einzelne Sätze von außerordentlich feiner Charakteristik. Als hervorragend edler Künstler bleibt sich Spohr in allem, was er geschrieben, gleich. Er ist, wenn auch zwischen klassischer und romantischer Richtung schwankend, überall ein bewundernswerter Meister in Ansehung der Form und der gediegenen, zugleich vornehmen Satzweise, auch ein ausgezeichneter Kontrapunktist — an Genialität steht Schubert freilich über ihm.

Abgesehen von seinen herrlichen Opernouvertüren gab einen originellen Beitrag zur Instru-

mentalmusik jener Zeit noch *Carl Maria von Weber* mit seiner Klaviermusik, insbesondere seinen vier großen Sonaten, dem Konzertstück F moll mit Orchester und der besonders populär gewordenen »Aufforderung zum Tanz«. Daß er in erster Linie zum Opernkomponisten geboren war, dieser Schicksalsfügung haben wir unter anderen Perlen der dramatischen Kunst den nie ersterbenden »Freischütz« zu danken. Dagegen ist Weber weder als Kontrapunktist noch als Beherrscher der thematischen Arbeit allzu ernst zu nehmen, daher können seine Sinfonien und diversen Kammermusikstücke eigentlich nicht in Betracht kommen. Doch vereinigt sich in jenen Sonaten eine außerordentliche melodische Produktivität mit einer namhaften, ganz individuellen klavieristischen Ausdrucksweise und Technik. Sie sind keine Sonaten im eigentlichen bisherigen Sinne, sondern vielmehr cyklische Konzertstücke mit der ungefähren äußeren Form der Sonatenteile, in welcher für den verlorenen Kammermusikstil eine Fülle absolut neuer Melodik bei glänzender Brillanz des Klaviersatzes entschädigt; sie sind eine Art Kompromiß von Theater- und Konzertmusik, welches die bisherigen offiziellen Schranken völlig ignoriert, uns aber durchaus geistreich unterhält. Im F moll-Konzertstück erhebt sich Weber am höchsten in der Richtung zum Klassischen; die »Aufforderung zum Tanz« ist ein glänzendes Opfer auf dem Altar Terpsychores.

Dieses letztere Stück bezeichnet übrigens einen Wendepunkt in der Geschichte der Tanzmusik, welcher, ohne daß Weber die geringste Schuld zufiele, im ethischen Sinne mehr zu bedauern als zu begrüßen ist. Bisher hatte die Tanzmusik, soviel sie auch Anlaß zur Annäherung der beiden

Geschlechter zu allen Zeiten gegeben haben mag, das Moment der Liebe nicht in sich begriffen, sie beschränkte sich auf das objektive Vergnügen des graziösen Rhythmus, an welchem die beiden Geschlechter, wie es namentlich bei nicht deutschen Nationalitäten mehr der Brauch war, gerade so gut auch getrennt teilnehmen konnten. Die »Aufforderung zum Tanz« atmet in ihrem vorzüglichsten jedermann fascinierenden Teil, dem schwebenden und wiegenden Desdur-Satze, das zarteste Liebessehnen aus, wie es nur jemals junge Herzen verbinden konnte: Weber hat dem Tanze die Liebe eingeimpft. Das wurde sofort aufgegriffen von den Wiener Altmeistern der Tanzmusik, Lanner und Strauß dem Älteren. Aber während Weber, der Keusche, sich in den Grenzen des Platonismus hielt, nahm der Wiener Walzer sofort sinnlichere, wohl auch mitunter grobsinnliche Elemente in sich auf, er ist seitdem vom Pfade der Reinheit immer mehr nach dieser Seite abgeirrt und ganz begreiflicherweise zur Grundlage der niedrigeren Operette geworden. Aus diesem Grunde ist auch das gute Einvernehmen zwischen der Komponistenwelt und der Tanzmusik, welches noch zu Beethovens, Webers und Schuberts Zeit (alle drei komponierten Tänze in Menge) bestand, vollständig dahin. Während ein Mozart noch sagen konnte: »Wer nicht einen ordentlichen Walzer schreiben kann, soll's Komponieren bleiben lassen«, wird sich heute ein distinguierter Komponist schwer herbeilassen, Walzer zu schreiben, nämlich solche, welche wirklich zum Tanz aufgespielt werden, weil sie entweder seinen Grundsätzen oder — dem tanzenden Publikum widersagen.

Ist somit Weber auf dem Gebiete der Tanz-

musik ohne seine Ahnung Veranlasser einer Abirrung vom rechten Wege geworden, so hat dafür die Zeit seine Verdienste auf einem wichtigeren Gebiete, dem der romantischen Oper, als deren eigentlichster Begründer er anzusehen ist, und der Instrumentierung innerhalb derselben, welcher in dieser Schrift gedacht werden muß, mit unsterblichem Erfolge gekrönt. Es wäre aber ein Unrecht an einem anderen, älteren Künstler, in dieser Beziehung nur von Weber zu reden, welcher sein Rüstzeug doch von jenem erhalten hat. Es ist *Abbé Vogler*, der vergötterte Lehrer sowohl Webers als auch des effektkundigen *Meyerbeer*, ein seinerzeit wohl überschätzter, jetzt gewiß unterschätzter und fast vergessener Meister. Wer aber den Ursprung so mancher moderner Instrumentalkombination, wodurch jene beiden Romantiker ihre Werke würzten, kennen lernen will, sehe etwas in Voglers kirchlichen Partituren nach. Der romantische Geist, von welchem dieser musikalische Priester und priesterliche Musiker so ganz erfüllt war, daß er ihn fast der katholischen Kirchenmusik eingeimpft hätte, ist im Grunde der Schöpfer des neuen Systems der Operninstrumentierung, von welchem Weber in ästhetisch vollberechtigtem, Meyerbeer in teilweise bedenklichem Maße Zeugnis gibt. Daß den beispiellosen Erfolg von Webers herzigem »Freischütz« zum großen Teil die ganz außerordentliche, vielfach absolut neue Instrumentation erwirkt hat, wer möchte es leugnen! Erzielt nicht noch jetzt die Ouvertüre, die beredte Auslegerin der ganzen Oper, sofern sie nur gut gespielt wird, stets einen frenetischen Beifall? Und wie zeichnet die Begleitung des Trinkliedes »Hier im ird'schen Jammertal« und der Arie »Schweig,

damit dich niemand warnt« den durch und durch verteufelten Kaspar? Was aber Webers mächtig erregte Phantasie in der Musik der Wolfschluchtscene geleistet hat, darf wohl ein Stück Tonmalerei genannt werden, wie ein charakteristischeres und den inneren Menschen packenderes schwer zu finden sein dürfte. Das geheimnisvolle Weben des deutschen Waldes, welches in der Ouvertüre, im Klang der vier Hörner, seine Wonnen gezeigt hat, kehrt hier seine grauenvolle Seite vor. Die finstere, menschenfeindliche Macht in nächtiger Einsamkeit, von der uns die Märchen erzählen und der auch der Beherzte nicht gerne begegnet, enthüllt ihr Schauerwesen in dem unheimlich schleichenden Gang der Bässe, dem tiefen Tremolo der Violen und Geigen, dem geisterhaft klagenden Fagott der zwölf Takte, womit der grause Chor »Milch des Mondes fiel aufs Kraut« so unsagbar treffend eingeleitet ist. Und dann das berühmte Baß-Pizzicato mit Pauke auf dem den Terzquartaccord fis dis c a begründenden A, welches leitmotivisch das Auftreten des Samiel bezeichnet, — ist dieser Einfall an Grusligkeit seitdem überboten worden? Wie Gluck seine antiken Dämonen, Mozart seinen rächenden Geist, so hat Weber in diesem Sinne den romantischen Spuk auf dem dunkeln Grunde des nächtigen Waldwebens unsterblich vertont. Dies sind lauter Triumphe, welche die Vokalmusik der Instrumentalmusik lassen mußte. Aber auch in den lichteren Sphären der Tonmalerei hat sich letztere Meister Weber außerordentlich ergiebig erwiesen. Das zeigen u. a. die ungemein charakteristische Ouver-

türe, die lieblichen Melodrame und die frischen Zigeunertanzweisen in der gleichzeitig mit dem »Freischütz« komponierten Musik zu dem Wolffschen Schauspiel »Preciosa«, ebenso die stattliche Fülle reiner Instrumentalmusik, der Ouvertüre, des Seesturms, des Marsches usw. in der melodienreichen Oper »Oberon«, wo schon das an der Handlung beteiligte Zauberhorn seine bedeutungsvolle Rolle spielt.

Von größter Wichtigkeit für die Entwicklung des modernen Opernorchesters und seiner Stellung im deutschen Musikdrama, wie es später durch den Bayreuther Meister zur Ausbildung kam, ist die reiche Bedachtnahme des in jedem Moment zur Verdeutlichung der dramatischen Vorgänge herangezogenen Orchesters in der »Euryanthe«. Vom großen Publikum nach seinem inneren Werte nie erkannt, ist dieses textlich leider verunglückte Werk, in welchem der Musiker Weber als der unmittelbare Vorgänger Wagners erscheint, von künstlerisch epochemachender Bedeutung. Es inauguriert, namentlich was die Stellung des Orchesters gegenüber der Textdichtung betrifft, deutlich erkennbar die Richtung, welche Wagner in seinem »fliegenden Holländer«, im »Tannhäuser« und »Lohengrin« einschlägt, um dann später die Bedeutung des Orchesters bis zur fast selbständigen Sprache in Tönen zu erhöhen — worauf wir noch zu sprechen kommen werden.

Der schon gleichzeitig mit Weber (hauptsächlich in Italien) schaffende, aber erst später zur Blüte gelangte *Giacomo Meyerbeer* bediente sich in seinen alle Welt in Aufregung und Erstaunen setzenden großen Opern der instrumentalen Mittel mit nicht minderer, vielleicht oft noch genialerer

Erfindung, aber er fröhnte, wie wir jetzt alle einsehen, zuweilen leider mehr dem Effekte als der Wahrheit und der wahren Schönheit. Wie er im allgemeinen zwar gewiß ein ebenso hochbegabter, aber kein so durchaus ehrlicher und edler Künstler wie Weber war, — was seine Opernmusik im großen und ganzen auch nach der vokalen Seite beweist, indem die Dankbarkeit und der Effekt der Gesangspartien allzeit seine erste Sorge war — so artet in seiner Instrumentalbegleitung die Charakteristik nicht selten in eitles Raffinement aus, und selbst die scheinbare höchste Einfachheit, die Begleitung des Gesanges mit einem einzigen Instrument (Viole d'amour, Baßklarinette usw.) muß manchmal herhalten, um das Publikum zu besonderer Bewunderung zu reizen. Der Einsichtige läßt sich damit nicht fangen, er hat vielmehr Mühe, dem gewandten Meister die Koketterie zu verzeihen. Trotz alledem wäre es ebenso unvernünftig als undankbar, jetzt, nachdem sich eine der Wahrheit beflissenere Richtung Bahn gebrochen, alle Größe und Schönheit, welche in den einst von aller Welt anerkannten und lange Zeit vergötterten Opern Meyerbeers immerhin steckt, mit einem Male leugnen oder heruntersetzen zu wollen. Abgesehen von der Masse der herrlichen Arien und glänzenden Ensembles und Finales, deren Besprechung nicht hierher gehört, verdankt die Instrumentalmusik auch Meyerbeer eine große Bereicherung nicht nur ihres äußeren Effektes, sondern auch ihrer Ausdrucksfähigkeit im Dienste des musikalischen Dramas. Der vierte Akt der »Hugenotten«, mit dessen musikalischem Material überhaupt andere Komponisten für eine ganze Oper ausreichen würden, und in diesem wieder das großartige, hochdramatische

Duett zwischen Raoul und Valentine, worüber selbst Rich. Wagner sich nur bewundernd äußern konnte, ist allein schon ein glänzender Beleg dafür.

Bekanntlich arbeiteten gleichzeitig in Paris fünf Komponisten von großer Begabung, von denen eben Meyerbeer einer war, für die dortige Große Oper, deren Dichtung, von der Gluckschen Richtung abzweigend, immer mehr der späteren Geschichte mit ihren großen Ereignissen und merkwürdigen Charakteren sich hinneigte, wobei leider das Drastische, Sensationelle und Aufregende allmählich den Vorzug über das Edle und Erhabene errang. So schrieb *Jacques Halévy* »Guido und Ginevra« (die Pest von Florenz) und »Die Jüdin« (Judenverfolgung während des Konzils von Konstanz); *Meyerbeer* außer den Hugenotten, und zwar vor diesen, seinen »Robert le diable« mit dem frivolsten Sujet, das wohl je ein Musiker seinem Publikum zu bieten wagte (man denke an die auferstehenden Klosterfrauen, die sich in tanzlustige Phrynen in pikanter Ballettrobe verwandeln), den »Propheten« (Johann von Leyden) und die geographisch monströse »Afrikanerin«; *Hérold* seinen Korsaren-Häuptling »Zampa«. Ferner komponierte *Giacomo Rossini*, der 1824, mit dem Lorbeer seines Vaterlandes gekrönt, nach Paris kam, für die Große Oper den berühmten, durch melodische Erfindung und einzelne dramatische Höhepunkte hervorragenden »Tell«, dessen Textbuch nur leider eine grausame Verballhornung des Schillerschen Dramas ist; endlich der geistreiche und phantasievolle *Daniel François Auber*, der älteste von den fünfen, der sie aber alle († 1871 zu Paris) überlebte, seine »Stumme von Portici«, unstreitig das edelste und zugleich einheitlichste, aber auch feurigste unter

den genannten Werken. In der pantomimischen Musik, welche die Schmerzen der armen stummen Fenella so zart und ergreifend schildert, ist ein Beispiel von »Ausdrucksmusik« gegeben, welches von den gegenwärtigen also benannten Orchester-Evolutionen kaum erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist. Wie aber die Pariser Oper im allgemeinen auf Pomp in jeder Beziehung abzielte, so konnte es nicht fehlen, daß dieser auch ein hervortretender Charakterismus ihrer Musik wurde. Um nun diesen Glanz und diese äußere Wirkung, namentlich eine ziemlich forcierte auf das Trommelfell, in Übereinstimmung mit allem übrigen Aufgebot der Theaterkünste und -Apparate, hervorzubringen, zugleich aber dem Geschmacke feinerer Gaumen Genüge zu leisten, mußten die Mittel des Orchesters in ganz anderer Weise als bisher in Anspruch genommen, mußten der Instrumentierung neue Reizmittel abgewonnen und dieselben gelegentlich zum Selbstzweck erhoben werden. Das gereichte aber der Instrumentalkunst nur zum Nutzen, indem es einerseits zu neuen Kombinationen und Klangwirkungen in der Instrumentation führte, andererseits die Technik der Instrumentisten sowohl als notwendig auch der Instrumentenmacher immer weiter vorwärts trieb.

So sehr sich *Hector Berlioz*, der eigentliche »Professor« der Instrumentationskunst (der überhaupt in Theorie und Praxis von dieser ausgeht), von dem Opernwesen in Paris angewidert fühlte, so war er doch für die Instrumentaleffekte der großen Oper sehr empfänglich, ja er konnte nicht umhin, in seinem instruktiven Werk »Traité d'instrumentation« neben Beispielen aus Glucks »Iphigenie in Aulis« und anderen auch solche von Meyerbeer

und Halévy, von letzterem z. B. das Duett der englischen Hörner in der Arie des Eleazar (Jüdin), anzuführen. Berlioz war ein viel zu einsichtiger und zugleich ehrlicher Künstler, als daß er positive Errungenschaften von Autoren, die ihn sonst ärgerten, hätte unterschätzen und ihnen die Anerkennung versagen können. Er erkannte vielmehr ihren Wert in einem höheren Sinne, indem er sie als unveräußerliches Material der Tonkunst ansah, welches allen gemeinsam zur Erreichung idealer Ziele zu dienen berufen sei. Bevor wir aber der letzten Entwicklung der Instrumentalmusik durch Berlioz, Liszt und Wagner näher treten, müssen wir den Faden, welchen wir unterbrochen haben, um die Fortschritte der Instrumentalmusik in ihrer Gemeinschaft mit dem gesungenen Worte zu verfolgen, wieder aufnehmen und uns mit den Meistern befassen, welche im Anschlusse an Spohr und Schubert viel Edles und Wertvolles geschaffen haben, ohne dadurch das allmähliche Sinken der instrumentalen Kunst von Beethovens Höhe herab aufhalten zu können.

Gegenüber der gerade hauptsächlich durch die Pariser Große Oper einreißenden Äußerlichkeit und künstlerischen Verflachung waren es in Deutschland namentlich *Felix Mendelssohn-Bartholdy* und *Robert Schumann*, welche, gewissermaßen eine moderne Widerspiegelung der Dioskuren Bach und Händel, jeder nach seiner Eigenart und trotz eines gegenseitigen prinzipiellen Antagonismus, den Ernst und die Reinheit der Tonkunst aufrecht zu halten und zu wahren strebten. Da, wie Mendelssohns angefangene Oper »Loreley« und Schumanns vollendete »Genovefa« beweist, beider Begabung fürs dramatische Fach nur sekundär war, konnten

sich beide mit desto besserem Erfolg an der Weiterbildung der Instrumentalmusik oder, besser gesagt, an ihrer Bewahrung vor allzu rapidem Verfall beteiligen. Dies sichert ihnen eine immerhin nicht geringe kunstgeschichtliche Bedeutung, bei aller Verschiedenheit der Wege, welche sie nach Naturell und Neigung zur Erreichung ihres Zieles eingeschlagen haben. Schumann war entschieden und ausschließlich der Romantik ergeben und bekämpfte rückhaltslos durch Tat und Wort den Schematismus in der Musik. In Mendelssohns Tun und Schaffen dagegen veranlaßte die gleich mächtige Einwirkung zweier schwer versöhnlicher Elemente, der Klassizität und Romantik, auf seine ungemein empfängliche Jugend zwei verschiedene Strömungen, welche bald nebeneinander herlaufend, bald einander kreuzend, bis zu seinem Ende zu verfolgen sind. Zu einer auf gegenseitiger Durchdringung beruhenden, neuen einheitlichen Schöpfung ist es indes nur in seinen allerglücklichsten Erzeugnissen gekommen. Zu diesen gehört die fast einzig dastehende Ouvertüre zu Shakespeares »Sommernachtstraum«, ein schon in seinem 15. Jahre sichtlich durch Weberschen Einfluß entstandenes Meisterwerk der Romantik, welches aber der Form nach jedem Klassiker alle Ehre machen würde. Obwohl keine seiner späteren Ouvertüren die außerordentliche Genialität dieses früh geschaffenen Werkes vollkommen erreicht, so ist doch das Gebiet der Ouvertüre die von ihm mit unbestrittenem Erfolg beherrschte Domäne, während seine Sinfonien jetzt schon ziemlich verblaßt scheinen und seine Kammermusik mit wenig Ausnahmen, wie z. B. das herrliche Oktett für Streichinstrumente in Esdur, mehr Formschönheit als Tiefe, Kraft und Originalität des Inhalts,

bei unleugbarer Neigung zur Süßlichkeit, aufweist. Letztere Eigenschaft mag auch das baldige Verwelken seiner speziellen Schöpfung, des Liedes ohne Worte für Klavier, verursacht haben. Kompositionen, in welchen sich blühende Romantik glücklich mit klassischer Strenge und Formschönheit vereinigt, sind wieder seine schönen Konzerte für Klavier in Gmoll und Violine in emoll. Ein starkes Mittel zur Vollziehung dieser schwierigen Vereinigung war seine Gewandtheit in der thematischen Arbeit, in welcher er Schubert und Spohr gleichkommt. Der Einfluß seines offiziellen, übrigens von ihm aufrichtig verehrten, Lehrers *Zelter* dagegen machte ihn zum Meister der kontrapunktischen Kunst, in deren souveräner Beherrschung er einem Mozart, ja selbst einem Bach nicht viel nachstehen mochte. Diese Seite seines Könnens war nun, wie außer seinen Oratorien und geistlichen Vokalwerken insbesondere seine Orgelkompositionen zeigen, mit der Romantik schlechterdings unvereinbar, und so mochte er sich öfter sagen: »Zwei Seelen fühl' ich, ach, in meiner Brust«. Diese Zwienatur war es augenscheinlich, welche die Kraft seines Schaffens großenteils paralysierte und den teilweisen Sieg seines Zeitgenossen Schumann über ihn, obgleich er diesem an musikalischer Disziplin und Gewandtheit weit überlegen war, begünstigte.

Von früheren Musikepochen, soweit es sich nicht speziell um Bachs subjektivere Instrumental-Lyrik handelt, weit weniger als Mendelssohn berührt, fühlte *Schumann* sich am meisten zu Beethoven als demjenigen Meister hingezogen, in dessen letzter Periode wenigstens die Versinnlichung bestimmter poetischer Gedanken oder Bilder umfäng-

licher als bisher ins Bereich der Darstellung gezogen schien. Gleichwohl war sein Denken und Schaffen, im Gegensatze zu demjenigen Mendelssohns, ein selbständiges, dabei einheitliches und geschlossenes, als ein potenziert subjektives, aber nicht so allgemein verständliches. Der Glaube, daß die Instrumentalmusik ihren Daseinsstoff in sich selber trage, war bei ihm wankend geworden, er mußte seine Phantasie an bestimmten poetischen Vorgängen erwärmen, was den ersten Schritt zur späteren ausschließlichen Programm-Musik bedeutet. So entstanden die musikalischen Sinngedichte für Klavier, welche seiner ersten Periode angehören. Diese waren von so eigentümlicher Art, daß sie mit Recht oppositionell genannt wurden, wie sie ja tatsächlich gedacht waren. Tritt doch auch in ihnen seine individuelle Eigentümlichkeit rückhaltsloser hervor, als in seiner späteren Kammer- und Orchestermusik. Um nämlich den neuen romantischen Inhalt auch den hergebrachten großen Instrumentalformen zu vermitteln, bedurfte Schumann erst tieferer Studien der Klassiker, und zwar versuchte er in der Weise Schuberts zunächst an Beethoven anzuknüpfen. Daß diese strenge Schule eine sichtliche Dämpfung der in seinen Jugendwerken hervortretenden freidenkerischen Kühnheit zur Folge hatte, spricht laut für die in ihr liegende unumstößliche Wahrheit. Ähnlich wie Mendelssohn ist auch Schumann der Vollkommenheit am nächsten gekommen, wo es ihm gelungen ist, den Widerstreit der klassischen Form mit seinen neuernden romantischen Ideen möglichst zu schlichten. Ein ideales Werk dieser Art ist sein wundervolles Amoll-Konzert für Klavier und Orchester, welchem sich, wenn auch nicht durchaus ebenbürtig, die

geistreichen Streichquartette in Amoll und Adur, dann das Klavier-Quartett und -Quintett in Esdur (Op. 44 und 47) sowie so manches andere interessante Kammermusikstück anreihen. Eine kleine Überschätzung Schumanns ist denen passiert, welchen die zu häufige Wiederholung einer melodischen Phrase auf anderen Tonstufen, gerade auch in jenen Esdur-Kompositionen, entgangen sein muß. Außerdem war er ja immer geistreich und interessant. Das sind aber auch die häufigsten Epitheta, deren sich die Kritik gegenüber Schumann noch heute bedient, während sich die damalige ihm anhängende Parteikritik (der beklagenswerte Anfang aller nun kommenden Übel!) weit höher verstieg. Sonderbar, von den lieb gewordenen Schöpfungen Schuberts sagen wir, ebenfalls heute noch: »schön«, »wunderschön«, »entzückend«. Es scheint, wir sind nunmehr, wie uns Spohr mit seiner Chromatik und Enharmonik in die Romantik hinüber gleiten und -schliefen machte, ganz sachte vom goldenen Zeitalter der Instrumentalmusik, wohl der Musik überhaupt, ins silberne eingerückt. Ein Umstand, den der Beobachtende nicht übersehen kann, ist, daß Schumann im ganzen seine größten Triumphe im Scherzo, jenem episodischen Teil der Sinfonie feiert, den wir als die eigentliche Schöpfung Beethovens an Stelle des alten Menuetts ansehen müssen. Diese noch ganz junge Schöpfung war eben die am wenigsten ausgelaugte, und es ist kaum zu leugnen, daß der Abstand zwischen Beethovens und Schumanns Größe weit auffallender in den Anfangs- und Schlußsätzen sowie im Adagio beider hervortritt, als in den Scherzi, worin sich auch Schumann oft nahe an Beethovens Sphäre zu schwingen weiß. Hierin berührt er sich mit Mendels-

sohn, dessen prickelnd scherzhafte (meistens an seine Elfen im Sommernachtstraum erinnernden) Sätze, wo sie sich auch finden, immer die weitaus gelungensten sind.

Ein Unglück für die weitere Pflege des von beiden vornehmen Meistern ausgestreuten Samens war es, daß die Spaltung, welche noch zu Lebzeiten Mendelssohns durch Schumanns kritisches Vorgehen innerhalb der sogenannten Leipziger Schule angebahnt wurde, bald nach dem Tode des letzteren recht unerquicklich in Erscheinung trat. Hätte Schumann den schnell und unerwartet entfachten Sturm (in normalem Geisteszustande) überlebt, so würde der Mendelssohn-Schumannsche Dualismus sich wahrscheinlich von selbst aufgehoben haben. Denn wie eine objektive Analyse der reifsten Werke Schumanns beweist, daß er die Form keineswegs verachtete, sondern im Gegenteil, soweit sie vom Inhalt bestimmt ist, gerettet wissen wollte — ein Nacheiferer Beethovens kann sich nie der Formlosigkeit überantworten —: so verschärften auch erst infolge seines Dahinscheidens sich die Gegensätze zwischen dem von ihm angeregten Fortschritt und Mendelssohns konservativer Richtung. Die von ihm gegründete und redigierte »Neue Zeitschrift für Musik« ging auf Dr. *Carl Franz Brendel* über und wurde unter dessen Führung zum Parteiblatt der »neuromantischen« oder »neudeutschen« Richtung. Brendel aber war der schneidigste (und wohl auch rücksichtsloseste) Verfechter der Prinzipien der »Neudeutschen« und zog sich die heftigsten Angriffe sowohl von den Anhängern der alten Klassizität als auch von denjenigen Mendelssohns und Schumanns zu, deren Vereinigung sich nun um so leichter vollzog, als

angesichts der neuen weit größeren Kluft der Anschauungen die noch gebliebenen Differenzen verschwindend geringe waren. So gehen nunmehr von Leipzig aus die zwei feindlichen Strömungen in der deutschen Musik-Entwicklung, die eigentliche Leipziger und die Neudeutsche »Schule«. Die hauptsächlichen Vertreter der ersteren sind bekanntlich, außer dem im Stillen wirkenden Theoretiker Dr. *Franz Moritz Hauptmann*, *Niels Gade*, jener talentvolle Sinfoniker, welcher das Hereinziehen der nordischen (insbesondere dänischen) Volksmelodien in die deutsche sinfonische Musik mit Glück versuchte, *Julius Rietz*, der kongeniale Nachfolger Mendelssohns in der Direktion der Gewandhauskonzerte in Leipzig, *Friedrich Richter*, der Verfasser der bekannten Harmonielehre, und *Carl Reinecke* (zur Zeit noch am Leben), Kapellmeister des Gewandhauses bis in die letzten Jahre. In geistiger Beziehung zu dieser Gruppe von Musikern stehen noch die etwas selbständigeren und sehr produktiven Komponisten *Robert Volkmann* und *Joachim Raff* mit ihren Ouvertüren, Konzerten, sinfonischen und Kammer-Musikwerken. Ersterer konnte sich an Erfindung und Kraft der Gestaltung vielleicht getrost mit Rob. Schumann messen, das zeigt u. a. sein berühmt gewordenes Bmoll-Trio; doch litt seine Publizität vielleicht gerade unter dem Drucke von Schumanns Ruhm. Raff neigt bereits einer etwas verschwommenen Romantik zu, zählt aber immerhin unter die Edlen seiner Richtung.

Ohne jede Fühlung mit Leipzig, dafür ganz auf dem Boden der Klassizität stehend, hat *Franz Lachner*, kgl. bayr. Generalmusikdirektor, im Süden Deutschlands, namentlich in der bayr. Hauptstadt

München, mit großem Erfolg in konservativster Richtung (sowohl als Dirigent wie als Komponist) gewirkt. Doch bezeichnet ihn in seiner letzten Schaffensperiode die Rückkehr zur alten Suitenform, mit welcher er Triumphe in München und später in Leipzig erlebte, als zu jenen Musikern gehörig, welche bereits von der Sinfonie nach Beethoven und Schubert kein Heil mehr erwarteten. Daß das ganze nach-Schumannsche Epigonentum, zu welchem aber Lachner, der Zeitgenosse und persönliche Freund *Schuberts* selbstverständlich nicht zu rechnen ist, noch einen starken Ruck in der Instrumentalmusik veranlaßt, neue Wege für sie gewonnen hätte, ist bei aller künstlerischen Achtbarkeit desselben schlechterdings nicht zu behaupten; es ist daher ebenso erklärlich als verzeihlich, daß andere einen Fortschritt auf anderen Wegen suchten. Nur ein bis jetzt nicht genannter, ganz nur seine eigenen Bahnen unerschütterlich wandelnder Künstler, den in viel versprechender Jugend Robert Schumann erkannt und gepriesen hat, *Johannes Brahms*, hielt an dem Glauben fest, daß die von Beethoven überkommene cyklische Form noch neuen Inhalt aufzunehmen imstande sei, und je mehr man sich in ihn hineinlebt, desto mehr überzeugt man sich, daß ihn sein Glaube nicht getäuscht hat. Doch wollen wir Näheres über diesen Mann, dessen Erfolg uns tröstlich scheint und dessen Leben ohnedies bis hart an unsere Gegenwart reichte, bis auf die Letzt sparen.

In der offen ausgesprochenen Überzeugung, daß die cyklischen Formen ausgelebt seien, ergaben sich zunächst zwei hochintelligente Musiker voll und ganz der Programm-Musik in Form der »Orchesterphantasie« oder der »Sinfonischen Dichtung«: in

Frankreich *Hektor Berlioz*, in Deutschland *Franz Liszt.* Indes sind auch diese beiden Vor- und Mitkämpfer des Bayreuther Meisters nicht ganz gleicher Richtung, indem ersterer die neudeutsche Schule, der sich ursprünglich sein Wesen zuneigte, später merkwürdigerweise bekämpfte, während letzterer das Haupt und die Seele dieser »Schule«, eigentlich besser Partei genannt, deren Führung ihm zugefallen war, bis zu seinem Tode geblieben ist. Wenn man als denjenigen von beiden, welchem die Natur die weitaus größere Schöpferkraft verlieh, *Hektor Berlioz* bezeichnet, wird man kaum irre gehen. Während Liszt lange Zeit schon durch seine virtuose Laufbahn darauf angewiesen war, sein musikalisches Denken allen möglichen Kunsterscheinungen und -Richtungen zu akkomodieren, ging Berlioz geraden Weges mit unerschütterlichem Selbstbewußtsein auf das ihm vorschwebende Ziel los. Es war eben das letzte Ziel, welches die Romantik durch Entfesselung dissoluter Phantastik erreichen konnte, die seines Wesens hervortretender Charakterismus war. Die Überstürzung, welche die notwendige Folge dieses Naturells war, hat Richard Wagner mit mehr als nüchterner Kritik auf ein Verkennen und Mißverstehen Beethovens zurückgeführt. Berlioz hat sich durch diese Überstürzung in Frankreich isoliert, in Deutschland freilich viele Freunde (erst Schumann, dann Liszt und die Neudeutschen) erworben, denen aber wieder ebensoviele Feinde gegenüberstanden, — sind wir doch jetzt überhaupt in das Zeitalter der bedauerlichen Parteikritik und des Parteiterrorismus eingetreten. Berlioz, der selbst die kritische Feder mit Kraft und Schärfe, aber auch mit Gerechtigkeit in seinem Sinne führte, erlitt das denkbar ehrlichste Künstlermartyrium.

Der zur Zeit seiner Jugend aufblühende französische Romantismus fand in ihm einen enthusiastischen Verehrer. Dieser Richtung huldigend schrieb er die Ouvertüren zu »Waverley« und »Die Vehmrichter«, sowie die phantastische Sinfonie »Episode de la vie d'un artiste«, deren Programm sein eigenes freudeloses Leben war. Nachdem er später den ersten Kompositionspreis des Pariser Konservatoriums (in das er, wohlmeinenden Ratschlägen folgend, noch einmal eingetreten) mit der Kantate »Sardanapal« gewonnen, ging er nach Italien, wo er ein phantastisches Leben begann, dessen Frucht die Ouvertüre zu »König Lear« und eine Sinfonie »Le retour à la vie«, von ihm als Maleolog bezeichnet, eine Mischung von Instrumentalem, Vokalem und Rhetorisch-Deklamatorischem, war. Mit der Aufführung dieser Werke in Paris, namentlich des letzteren, in welchem eine bis dahin unerhörte Masse von Mitteln aufgeboten war, rief Berlioz jenen Kampf der Meinungen hervor, der in jedem seiner folgenden Werke neue Nahrung zu heftigen Auftritten fand. Besonders charakteristisch für seine Kompositionsweise ist, daß in allen seinen vom Orchester begleiteten Vokalwerken, wie im vielbesprochenen Requiem, der »Damnation de Faust« und anderen, das Orchester unverhältnismäßig vorwiegt und das bei weitem größere Interesse in Anspruch nimmt. Mag dies ästhetisch mindestens angreifbar sein, so hat es doch der Instrumentalkunst wieder einen kolossalen Fond von neuen Kombinationen und Klangmitteln gebracht, von welchen der Beherrscher der unmittelbar sich anschließenden Epoche, Richard Wagner, ausgedehnten Gebrauch machen konnte.

Betrachtet man Berlioz' ganzes Schaffen vom

Gesichtspunkte des poetischen Inhalts, so kann es einem vorkommen, wie ein Nachhall der deutschen Sturm- und Drangperiode auf französischem Boden, — auf welchem aber naturgemäß die Leidenschaften zügelloser und darum verwirrender hervortreten. Ein ähnliches Stürmen und Drängen wie das einer ganzen Nation hat ja Berlioz in seiner eigenen Person durchgemacht; es hat die abenteuerlichsten Erscheinungen der Phantastik hervorgerufen, eine stete Gärung, der die Klärung nicht zuteil ward. Vielleicht ist der Tonkunst eine der schönsten Errungenschaften dadurch entgangen, daß Berlioz' Vater, — ein Arzt, der wieder einen Arzt zum Sohne haben wollte — anstatt das hervorbrechende jugendliche Talent einer regelrechten zügelnden Leitung zu unterwerfen, sich dem heißen Drängen des Knaben widersetzte und damit nur den revolutionären Geist bestärkte, welcher sich dann gegen die einengenden Schranken der Regel wendete. Diese Renitenz wurde nur zu bald Veranlassung von Mißerfolgen des hochstrebenden Jünglings, welcher, mit Recht auf seine Begabung pochend, in jenen bedauerlichen Pessimismus verfiel, von dem eben die »Episode de la vie d'un artiste« so beredtes Zeugnis gibt, der aber ein harmonisches Wirken des Genius zu fördern schlechterdings nicht geeignet ist. Die hierdurch erzeugte Unklarheit über sich selbst führte auch zur Konfusion in Berlioz' Kunstprinzipien, die ihn u. a. auch zu einer gerechten Würdigung des Dramatikers *Wagner*, der als solcher himmelhoch über ihm steht, nicht gelangen ließ — (sein persönliches Verhalten gegen diesen Kommilitonen bei Gelegenheit der ersten Tannhäuser-Aufführung in Paris ist ein schwarzer Punkt in seinem Leben). Sicher neu, aber auch

ebenso sicher verfehlt in seinem ganzen Musizieren ist, daß dieses nicht von der Zeichnung, sondern von der Farbe, d. i. von den Ausdrucksmitteln des mit äußerster Raffiniertheit gehandhabten Orchesters, ausgeht. In seiner an sich unübertroffenen Schrift: »Traité d'instrumentation usw.«, welche die technische Grundlage unseres ganzen modernen Orchesters bildet, betrachtet Berlioz selbst die menschliche Stimme als Instrument und subsumiert sie wie jedes andere unter die Färbemittel, — er instrumentiert mit der Singstimme und führt zur Begründung (ganz unhistorisch, als wenn nicht die Tanzmusik aus dem Tanzlied hervorgegangen wäre) die vom Chor gesungene Tirolienne aus Rossinis »Tell« an. Nach seiner Auffassung geht die ganze Musik auf und gipfelt in der Instrumentation. Darum ist es für seine Orchesterwerke bezeichnend, daß einen Klavierauszug davon zu machen kaum möglich ist, weil die wenigen greifbaren und schnell wechselnden Motive (man denke z. B. an »die Fee Mab« in der Sinfonie »Romeo und Julie«, dieses klanglich fascinierende Stück!) einem sozusagen unter der Hand entschwinden, und die ganze Darstellung sich in Farbe auflöst. Aus diesem Grunde kann Wagner der oben angeführten Kritik mit der Bemerkung die Krone aufsetzen, daß Berlioz »unter dem Wust seines Orchesters nun längst begraben sei.« Was er gelegentlich selbst, sei es bewußt oder unbewußt, diesem Wust entnommen, um daraus für seine Musikdramen jenen bestrickenden Farbenreichtum zu gewinnen, welcher ihm die gegenwärtige Welt mit unterwerfen half, gibt Zeugnis von Berlioz' unleugbarer Mission: Die letzte große Wendung in der Entwicklung der Instrumentalmusik, welche von nun an mehr und mehr

auf ihr bisheriges Schaffen aus ihrem eigenen Fond heraus verzichtet, sich als eigentlich selbständige Kunst aufgibt, dafür aber mit ihrer nun aufs höchste getriebenen Schilderungskraft in einer Weise des dichterischen Gedankens sich bemächtigt, wie es bisher nur das Wort vermocht hatte! Berlioz hat nur vergessen, daß hier der Glaube des Zuhörers mitwirken muß; darum war es sein tragisches Schicksal, daß ihm seine Saat nur Dornen trug. Aufgegangen und zur Blüte gereift ist sie erst in Wagners musikalischem Drama, wo die zur Sprache erhobene Musik durch die Interpretation des von ihr noch nicht ganz verschlungenen Wortes verständlich wird.

Hiermit ist zugleich der Kern von *Liszts* sinfonischer Dichtung bloßgelegt, welche der zweiten Periode seines Schaffens (Aufenthalt in Weimar) angehört. In der ersten galt es zunächst, passende Vorträge für zahlreiche Konzerte zu schaffen, wobei ihn beständig die Absicht leitet, das Klavier »orchestral« zu machen, — siehe »Paganinische Studien,« »Sonnenfugen,« Phantasie über Meyerbeers »Ad nos, ad salutarem undam«. Außerdem gehört dieser Epoche die Masse der Transkriptionen an, worunter diejenigen von Schuberts Liedern die verdienstvollsten sein dürften. Anfänge selbstschöpferischer Entwicklung sind unter anderen die »Consolations« und »Années du pélerinage,« die Phantasie »Nach dem Lesen des Dante« usw. Zum Verständnis dieser Kompositionen wird gefordert, ihren inneren Zusammenhang mit der jeweiligen geistigen Verfassung des Tonsetzers und der besonderen Gelegenheit, der sie entstammt sind, zu kennen und sich in dieselbe hinein zu denken. Außerdem weisen sie im allgemeinen auf *Chopins* Vorbild hin, indem

sie, wie jener dem polnischen Musikempfinden Eintritt beim Publikum verschafft, dem ungarischen Wesen Ausdruck verleihen.

Über die künstlerische Berechtigung der sinfonischen Dichtung gehen noch jetzt die Stimmen auseinander. Liszts Anhänger heben hervor: nicht bloße Programm-Musik sei hier geschaffen, sondern die dichterischen Ideen geben nur den Anstoß zum Erfinden charakteristischer Leitmotive, welche nach den Gesetzen modulatorischer Umbildung in freien, aber doch proportionierten Formen verwertet werden, womit die vorgeworfene Formlosigkeit ausgeschlossen sei. Nicht die dramatische Zeichnung des Lebens eines Tasso usw., sondern die aufregenden Empfindungen, die das Betrachten eines solchen Lebens hervorruft, seien die Ausgangspunkte zu diesen Darstellungen. Die Botschaft hör' ich wohl, jedoch mir fehlt der Glaube, und ob Liszt mit dieser Verteidigung jemals einverstanden war, ob sie nicht mehr verdirbt als gutmacht, soll dahingestellt bleiben. Meine Überzeugung, die ich niemanden aufdränge, ist, daß eine Musik, zu deren Verständnis das Ausgeben eines detaillierten Programmes nötig ist (wozu noch der Glaube des Zuhörers gehört, daß dieses Programm von dem motivischen Inhalt wirklich und mit Ausschluß jeder anderen Musikerfindung wiedergegeben sei) aufgehört hat, eine selbständige Kunst zu sein. An einer bloßen, wenn auch wirklich treffenden Illustration von außerhalb der Musiksphäre stehenden Vorgängen, Handlungen, Gegenständen usw. mag jeder nach seinem Gesckmacke Genüge finden. Im übrigen beruht gerade Liszts sinfonische Dichtung, im Gegensatze zu dem zwingenden gigantischen Ansturm Berlioz', mehr auf eklektischer, den

Komponisten über sich selbst täuschender, denn auf selbstschöpferischer Tätigkeit. Nebenbei wird, was den Satz betrifft, die Leere, welche in Liszts Partituren zwischen den oberen und unteren Stimmen sich in der Mitte befindet, keinem echten Musiker entgehen. Und wenn man schon die Form der sinfonischen Dichtung als berechtigt anerkennt, so höre man »Don Juan,« »Till Eulenspiegel,« »Tod und Verklärung« von *Richard Straufs*, um den Unterschied zwischen einem bloßen Machen und dem lebendigen, einem echten Musikergehirne entquollenen Schaffen zu erkennen, welches, auf tiefe Kontrapunktik gestützt, zugleich das non plus ultra der Berliozschen Instrumentationskunst darstellt. Von einer weiteren Beurteilung dieses hochtalentierten, noch lebenden Künstlers, den »der Herr zu seinem Lichte führen« möge, muß hier Abstand genommen werden. Selbstschöpferisch und originell ist, meines Erachtens, Liszt eigentlich nur in seiner Klaviermusik, und in dieser wieder namentlich in seinen ganz herrlichen, feuersprühenden Rhapsodien, mit deren unnachahmlichem Vortrag er auch die Welt bezauberte. Zu letzterem gesellte sich bekanntlich eine Beherrschung der Klaviertechnik, wie sie bisher die Welt noch nicht erlebt hatte. Darum sollte man meinen, daß auch seine enragierten Verehrer im allgemeinen dem Klaviermeister Liszt eine größere Bedeutung zumessen müßten, als dem Komponisten. Die Umgestaltung, welche durch seine mächtige Einwirkung unser ganzes Klavierwesen, die Technik der Spieler sowohl als der Klavierbauer, erfahren hat, ist das große historische Ereignis, mit dem fortan gerechnet werden muß. Von Liszt sagte man, er habe Feuer in den Fingerspitzen, und die ihn hörten, wissen Wunder von seinem bald

dämonischen, bald süß berückenden Spiel zu erzählen, dem kein Mensch zu widerstehen vermochte. Seine höchste Gabe aber war die der geistigen Interpretation, mit welcher er auch das Verständnis der Klassiker, insbesondere Beethovens und Seb. Bachs, in die weitesten Kreise in und außerhalb Deutschlands trug.

Aber auch als Klavierkomponist und -Virtuos (wenn der Name bei einem so hochstehenden Interpreten gestattet ist) hat er einen nicht zu unterschätzenden Rivalen an *Frédéric François Chopin,* für den er indes, selbstlos und edel wie er war, eintrat in einem über ihn mit warmer Begeisterung geschriebenen Buche; ja man kann sagen, daß eigentlich schon mit Chopin die neue Epoche in der Literatur der Klavierkomposition, die neue Ära in der Technik des Klavierspiels beginnt, als deren Hauptrepräsentant selbstverständlich noch immer Liszt anzusehen ist. Chopin eröffnet als Klavierkomponist die Reihe der romantischen Individualisten, welche die alten Formen, wie sie Hummel, Moscheles, Mendelssohn, Taubert, Kalkbrenner usw. pflegten, verwerfen und lediglich dem phantasievollen Ausklingen des musikalischen Empfindens die Existenzberechtigung zuschreiben wollen. Dabei hält er aber wenigstens auf Bündigkeit und Verständlichkeit seiner Formen, mögen diese auch anders geartet sein, als die bisherigen. Als Melodist steht er unstreitig über Liszt — es ist ihm ja als solchem seither kein Klavierkomponist gleichgekommen — und sein Hauptcharakterismus ist süße Schwärmerei. Seine Polonäsen, Mazurkas, Walzer Etüden usw. sind größtenteils entzückende Stimmungsbilder, deren wahrer Inhalt zwischen den Zeilen heraus geahnt werden muß. Schwach ist

Chopin in der Kunst der thematischen Arbeit, daher naturgemäß in der Kammermusik; mit der Sonate wußte er sich noch weit weniger als Carl Maria von Weber abzufinden. Sein ganzes musikalisches Empfinden geht von der Ausdrucksfähigkeit des Klavieres aus. Indem er sich in diese ganz versenkte, hat er sie auch erheblich erweitert, namentlich nach Seite des sinnlichen Klanges, der durch ihn einen berückenden Zauber gewann. Diese Wirkung liegt zum Teil darin, daß Chopin (wie instinktiv) vorwiegend der chromatischen, d. h. möglichst viel ♯ und ♭ zählenden Tonarten, und innerhalb dieser wieder mehr einer auf Chromatik und Enharmonik beruhenden als leitereigenen Modulation, bediente. So feiert das System der Temperatur (siehe oben) in Chopins Klaviermusik seinen höchsten Triumph, indem es dem feinsten Ausdruck individueller Seelenbewegungen, von melancholischer Schwermut bis zu pikanter Ironie, freilich auch dem des modernen Sensualismus entgegenkommt. Die Erkenntnis, daß diese echten Klaviertonarten und klaviermäßigen Modulationen im Orchester gar nicht zum Klingen gebracht werden können, mag Chopin veranlaßt haben, sich mit diesem nicht weiter einzulassen, als er es zur Begleitung seiner Konzerte nötig hatte.

Nachdem wir uns mit diesen beiden Meistern des modernen Klavierspiels befaßt, müssen wir noch einmal in der Musikgeschichte zurückblättern, um auch die bedeutendsten Vertreter des Violinspiels seit Giuseppe Tartini und Antonio Lolli (1740 bis 1802), bei denen wir stehen geblieben sind, des näheren zu besehen. Von großen italienischen Violinisten dieser Epoche ist zu nennen *Giovanni Battista Viotti* (1753—1824), ein Abkömmling der

Schule des Tartini; er war nicht nur ausgezeichnet als Komponist für die Violine und durch sein eigenes, höchst korrektes und edles Spiel, sondern auch als Lehrer und Stifter der berühmten französischen Violinschule, aus welcher als deren hervorragendste Meister *Rud. Kreutzer* (1767—1831), *Pierre Rode* (1774—1830) und *Pierre Baillot* (1771 bis 1842) hervorgegangen sind (als des letzteren Schüler ist der Belgier *Charles Auguste Bériot* halb und halb anzusehen, der wieder den Franzosen *Henry Vieuxtemps* (1820 — 1881) unterrichtete usw. usw.). Die berühmte »Méthode de Violon par Baillot, Rode et Kreutzer« erschien zu Paris 1803; ein Schüler der beiden letzteren war *Phil. Lafont,* Paganinis Rival. Das Oberhaupt und der allgemeine Lehrer der neueren deutschen Violinisten ist *Ludwig Spohr,* der nicht weniger als 187 Schüler ausgebildet haben soll; er war unvergleichlich in der Reinheit der Kunstempfindung im Vortrage, in edlem, eindrucksvollem Gesang und einer nach allen Seiten korrekt entwickelten Technik, deren er sich niemals anders als im Interesse wahrer Kunst bedient hat. Das größte Phänomen der Geigenkunst war aber unstreitig *Nicolo Paganini,* geb. zu Genua 1784, gest. zu Nizza 1840. War es schon merkwürdig genug, daß der Flügelschlag seines Genius unter der harten Behandlung seines Vaters, eines geizigen Krämers, nicht erlahmte, vielmehr seine Lernbegierde mit dem steten Antreiben seines Peinigers wetteiferte, so hatte der Wunderknabe das gewiß bezeichnende Schicksal, jeden seiner Lehrer in kürzester Zeit zu überflügeln, so daß einer ihn dem andern übergab mit dem Geständnis, ihn nichts mehr lehren zu können. So erregte er schon als Knabe von 14 Jahren ungeheueren Enthusiasmus,

der sich bei seiner reifen Künstlerschaft ins Fabelhafte steigerte. Seine an Hexenkunst reichende Technik ist heute nicht übertroffen, sein schwärmerischer Gesang, der sich ins Dämonische steigern konnte, nie erreicht worden. Paganini und Liszt sind die Namen, welche die höchste reproduzierende Kunst in der Instrumentalmusik bezeichnen.

Aber auch die Technik aller übrigen Instrumente wurde von zahllosen Künstlern entsprechend gesteigert, so daß heutzutage ein Orchestersatz, in welchem jedes einzelne Instrument konzertmäßig behandelt ist, in allen hervorragenderen Musikstädten leicht zur Ausführung kommen kann. Dies hat dem Durchdringen der Werke von Berlioz, Liszt und insbesondere *Richard Wagner,* der in Bezug auf Farbennüance in seinem Musikdrama schließlich doch noch die höchsten Anforderungen stellt, die Wege geebnet, letzterem sogar den Sieg über alle Anzweiflung und Gegnerschaft ungeheuer erleichtert. In dem nur kaum mehr zu größerer Feinheit und Gewalt zu steigernden Orchesterapparat hatte der Dichter-Komponist das geeignete Organ gefunden, welches die Führung des eigentlichen Melos, wie er sich seiner Dichtung entrang, übernehmen konnte, während dem Gesangspart prinzipiell nur die Wiedergabe des sprachlichen Tonfalles, die Phrasierung, mit einem Worte die Deklamation des Textes geblieben ist, sofern nicht etwa besondere lyrische Erhebungen und wirkliche Lieder auch die Singstimme zur Formation geschlossener Melodien zwingen mußten. An Stelle aber der geschlossenen, endlichen Melodie in den früheren Arien, Duetten usw. ist nun die von Wagner proklamierte »unendliche Melodie« getreten, welche das Orchester singt oder spielt. So haben die beiden Mittel des

Ausdrucks, der Gesang, welcher einst dominierte, und das Orchester, welches einst begleitete und unterstützte, die Rollen getauscht. Auf diese Weise hat Wagner, der hellsehende Praktiker, der gegen die Orchesterphantasie und die sinfonische Dichtung (welche beide des Kommentars benötigen) eine nicht minder skeptische Stellung einnahm, als gegen jede Wiedererweckung der alten cyklischen Formen, der Instrumentalmusik zu einem neuen Sieg über das vokale Element verholfen, indem er ihre illustrative Kraft in Tätigkeit setzte, mit welcher sie um so sicherer und verständlicher wirkte, als sie ja in ihrer Verbindung mit dem Wort, zu dessen Darstellung sie ihre geheimsten Mittel erschöpft, vice versa wieder interpretiert wird. Dieser Erfolg geht so weit, daß die großen orchestralen Stimmungsbilder, welche, zumeist aus Leitmotiven sinfonisch gefügt, an Stelle der früheren Gesangsnummern getreten sind, auch im Konzertsaal, ja sogar auf dem Klavier gespielt, noch eine gewisse dramatische Wirkung machen, wenn man nur durch die Titel, wie »Feuerzauber«, »Walkürenritt«, »Siegfrieds Waldidyll«, »Isoldens Liebestod« usw. über den poetischen Inhalt des vorzuführenden Stückes orientiert ist. Daß dieser Sieg des instrumentalen über das vokale Element nicht dem Siege gleichkommt, welchen die Instrumentalmusik als selbständige, aus ihrem eigenen Fond heraus schaffende Kunst unter Beethovens allmächtiger Führung über die Vokalmusik im ersten Viertel des Jahrhunderts erfocht, wird jeder musikalisch Veranlagte einsehen. Durch die Macht der Sprache, welche der Musik vorzugsweise von Wagner wie in einem letzten Stadium verliehen worden ist, bemächtigt sich die Musik anderer, ihr mehr oder

weniger fern liegender Sphären, verläßt aber dafür immer mehr ihre ursprüngliche, eigene, nicht zu definierende, deren Wesen vielleicht Thomas Moor am nächsten kommt, indem er sagt: »O Musik! — wie matt, wie kühl stirbt das Wort, wo du erschallst! Warum spräch' auch das Gefühl, da du seine hallst?« Dieses begeisterte Dichterwort gibt der Musik den ungemessenen Vorzug vor der Dichtkunst, nach deren Ausdrucksmittel, der Sprache zu ringen also die Musik keinen Grund hat, wenn sie sich selbst erkennt und schätzt.

Diese Selbsterkenntnis und Selbstschätzung ist es, welche *Johannes Brahms* der Musik gerettet wissen und tatkräftig fördern wollte, indem er, ganz unberührt von Wagners Maximen, ja mit starker Willenskraft sich ihnen entgegenstemmend, der Anschauung vom Wesen und Zweck der Musik, wie sie in *Beethovens* ganzem Schaffen ihm vorleuchtete, durch ernste, gründliche, unentwegt künsterische Arbeit aufs neue Geltung zu verschaffen suchte. In diesem grundehrlichen, absolut künstlerischen Streben, welches sein großes historisches Verdienst ist, förderte ihn der besondere Umstand, daß er zum Dramatischen, zur Oper keine Neigung spürte, vielleicht ebenso wenig Talent dafür hatte, wie Mendelssohn und Schumann. Das bewahrte ihn vor jeder Äußerlichkeit und er konnte, unbeirrt von einer solchen, seinem inneren musikalischen Drange folgen, den man anfänglich auch vielfach Grübeln nannte. Ein Grübler in gewissem Sinne war er ja auch, aber er hat im ganzen etwas sehr Respektables ergrübelt, mag auch seine Arbeit, wie sie sich durchaus den Anschein gibt, nicht immer mühe los gewesen sein und die Reflexion nicht selten den schöpferischen Impuls überwuchert haben. Trotzdem

möchte ich ihn an Kraft der Erfindung und an Sicherheit der künstlerischen Ausführung über Schumann stellen, und die selbstlose Prophezeiung dieses Künstlers, Brahms werde, ihm, dem »Halben« gegenüber, der »Ganze« sein, ist nun als so ziemlich eingetroffen anzusehen. Wie sich das in seiner verehrungswürdigen Großtat, dem herrlichen »deutschen Requiem«, sowie in seinen meistens tiefinnigen Liedern, also in seiner (hier nicht in Betracht kommenden) Vokalmusik zeigt, so liegt auch in seinen zahlreichen Kammermusik- und Orchesterwerken unbedingt ein Fortschritt gegen Schumann in Ansehung der Größe des Grundgedankens und des nicht selten monumentalen Aufbaues. Im Gegensatze zu dem oft obstinaten, kurzatmigen und nur für kleinere Formen ersprießlichen Rhythmus Schumanns ist Brahms' Rhythmik mehr als Fortsetzung der unendlich freieren Beethovenschen anzusehen, wie er auch in der Vortrefflichkeit der thematischen Arbeit allen Epigonen dieses Meisters, vielleicht Schubert ausgenommen, voraus ist. Seine immer interessante Modulation hat oft den unleugbaren Nachteil der Schwerverständlichkeit und scheinbaren Gezwungenheit, man muß sich durch öfteres Hören daran gewöhnen, wie auch an manche Herbheit des Gedankens; aber diejenigen, welche anfänglich den Genius all dieser Dinge wegen verkannten und jetzt ihn hoch verehren, zählen bereits nach Tausenden. Ihm ist im großen und ganzen der Beweis gelungen, daß es noch immer eine absolute, durch sich selbst lebendig wirkende Musik gibt, welche der Darlehen von anderen Künsten oder gar des Aufgehens in diesen nicht bedarf. Selbstverständlich ist es nach Beethoven schwer und immer schwerer geworden, den cyklischen Formen noch einen neuen

nennenswerten Inhalt abzugewinnen, und die Idee des Herrn Dr. E. Hanslick, daß Brahms der direkte Fortsetzer Beethovens sei, schießt wohl über das Ziel hinaus. Beethoven ist viel zu groß, um überhaupt »fortgesetzt« zu werden. Trotzdem ist das von Brahms erreichte Resultat kein geringes: das große historische Problem, das seit Beethoven so viele reine Musiker beschäftigte, die Vermählung der Romantik mit der Klassizität, ist, insbesondere auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, vollzogen. Diesen Eindruck macht dem aufmerksamen Zuhörer mehr oder weniger jedes Brahmssche Kammermusikstück, auch jede der vier Sinfonien, wenn dem Meister mitunter auch eine leichter fließende Melodik und mehr Sinn für äußere Klangschönheit zu wünschen wäre. Findet er Nachfolger, die sein Werk nach dieser Seite vervollkommnen, so ist die absolute Musik noch nicht im Aussterben begriffen — vivant sequentes! Andernfalls ist es mit der Selbständigkeit der Instrumentalmusik zu Ende und man kann ihre Geschichte biblisch also bezeichnen: Im Anfang war das Wort, und das Wort gab den Ton, und der Ton ward zum Wort.



Sie lehrt uns denken und empfinden,
Bewundern einer Gottheit Kraft.
Sie lehrt uns jene Gaben finden,
Wodurch der Mensch selbst Wunder schafft.
Und wundervoll war Mozart's Gabe,
Und ewig bleibt, was er uns gab,
Die Wunder gehen nicht zu Grabe,
Sie streift kein Frost der Zeiten ab.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

~~Leave space~~ or use blanks for No 15 lacking. Out of print.

Musikalisches Magazin.

Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von

Prof. **Ernst Rabich.**

Heft 16.

Johann Michael Haydn.

(1737—1806.)

Sein Leben und Wirken.

Von

Prof. Otto Schmid - Dresden.



Langensalza

Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler

1906

Preis 30 Pf.



Johann Michael Haydn.

(1737—1806.)

Sein Leben und Wirken.

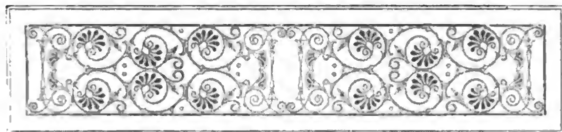
Von

Prof. Otto Schmid - Dresden.

Musikalisches Magazin, Heft 16.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1906



I.

Wenn wir den Namen »*Haydn*« vernehmen, so sind wir gewöhnt, nur an jenen seiner Träger zu denken, der ihn zu einem der klangvollsten in der Welt machte, an *Joseph Haydn!* Seinen Ruhm künden unvergängliche Werke. Er ist der Altmeister der Sinfonie und des Streichquartetts, der Vater der modernen Instrumentalmusik überhaupt, der Sänger der »Schöpfung« und der »Jahreszeiten«, der große Optimist im Reiche der Töne, der echteste Künder der Volksseele unsrer deutschen Brüder jenseits der schwarzgelben Grenzpfähle! — Kurz, er ist der »große Haydn«!

Es gab aber noch einen *Haydn*, den man über ihn nicht ganz vergessen sollte, einen *Haydn*, der auch seine Bedeutung hatte; wie wir beweisen möchten. Man hat sich nur zu sehr daran gewöhnt, in der Musik allein die Großen und Größten gelten zu lassen, ihnen Beachtung zu schenken. Man vergißt zu oft, daß diese erst zu ihrer umschauenden Höhe gelangen konnten, indem sie gleichsam auf die Schultern der Kleineren traten, daß sie nur die Bauten krönten, an denen diese in heiligem Eifer gearbeitet hatten. Um gleich auf den Haydn zu kommen, von dem hier die

Rede sein soll, auf *Michael Haydn*, den jüngeren Bruder des großen Haydn, so unterliegt es keinem Zweifel, daß er in seinem Schaffen einem Mozart mannigfache Anregung bot. *Otto Jahn* weist auf den unverkennbaren Einfluß der Kirchenmusiken *Michael Haydns* auf *Mozarts* geistliche Werke hin. Eines der eklatantesten Beispiele dieser Einwirkung des älteren auf den jüngeren Meister auf weltlichem Gebiet findet man bei dem Vergleich einer aus dem Jahre 1784 stammenden C dur-Sinfonie *Michael Haydns*[1]) mit der im Jahre 1788 entstandenen Jupiter-Sinfonie *Mozarts*. Hier, wie dort fugierte Schlußsätze mächtiger Anlage. Aber nicht nur das, sondern auch sonstige Anklänge und Verwandtschaft des Stimmungscharakters. Kurz und gut, ein unverkennbares Hervortreten des Umstandes, daß *Mozart* sichtlich unter dem Eindruck des trefflichen, auch durchaus nicht eines gewissen Aufschwunges entbehrenden Werkes seines Salzburger Bruders in Apoll stand, als er seine herrliche, jene Tonschöpfung allerdings in den Schatten stellende Jupiter-Sinfonie schuf. — Doch bevor wir uns jetzt näher einlassen auf eine Bewertung des Schaffens *Michael Haydns*, wollen wir uns zunächst den Lebenslauf dieses Meisters vergegenwärtigen.

»Eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde« — hatte *Beethoven* tiefbewegt gesagt, als ihm seine Freunde *Andreas Streicher* und *Hummel* auf dem Sterbelager eine Abbildung des Geburtshauses *Joseph Haydns* zeigten. Nun, in dieser »schlechten Bauernhütte« erblickte *Michael Haydn* fünf Jahre nach der Geburt seines

---

[1]) Das Werk liegt im Verlag von Breitkopf & Härtel in Partitur und Stimmen, mit Vorwort des Verfassers, neu aufgelegt vor.

großen Bruders in dem kleinen unweit der ungarischen Grenze gelegenen Marktflecken Rohrau am 14. September 1737 das Licht der Welt. Wie dieser ward auch er von Vater und Mutter — dem Wagenbauer und Marktrichter *Mathias Haydn* und *Maria*, geb. *Koller* — »zur Religiosität, Tätigkeit und Ordnungsliebe« erzogen. Wie dieser erhielt auch er schon im zarten Kindesalter die Liebe zur Musik eingepflanzt. Denn in dem Häuschen der Eltern gab es, da Vater und Mutter stimmbegabt waren, der erstere überdies ein wenig die Harfe spielen konnte, wohl auch kleine Musikaufführungen.[1]) Aber freilich lange währte das Glück, im stillen Frieden des Elternhauses aufwachsen zu können, nicht. Der Umstand, daß Haydns Eltern in armseligen Verhältnissen lebten, mußte es diesen als eine glückliche Fügung erscheinen lassen, daß, wie zuvor *Joseph* und später übrigens auch der drittgeborene Sohn *Johann*, der sein Leben als Hofsänger im Dienste des Fürsten Esterhazy beschloß, jetzt *Michael* Aufnahme im Kapellhause bei St. Stephan in Wien finden konnte. Kaum flügge geworden, kam also unser *Haydn* nach Wien, wo er nun seine jugendliche Stimme »zu Gottes Lob und Preis« erschallen ließ. Aus dem Decennium, 1745 bis 1755, das *Michael* im Kapellhause in Wien, einer ähnlichen Pflanz- und Pflegestätte der Tonkunst, wie das Alumnat der Dresdner Kreuzschule oder das der Thomaner in Leipzig, verlebte, sind uns einige Erzählungen überliefert, die zeigen, weß'

---

[1]) Schon betagt, gedachte ihrer *Michael Haydn* noch und vermochte sogar seinen Freunden eines der altfränkischen Menuetts, die er von seinem Vater gehört hatte, mit allen Eigenheiten dessen Vortrags wiederzugeben.

Geistes Kind unser Haydn war. Da erfahren wir zunächst u. a., daß seine »herrliche umfangreiche Sopranstimme« im Jahre 1748 beim Leopoldsfest in Klosterneuburg die Aufmerksamkeit der großen Kaiserin Maria Theresia erregt habe, daß sie sich den Knaben vorführen ließ und mit 24 Dukaten beschenkte. Befragt, was er mit dem Gelde beginnen wolle, hätte alsdann *Michael* gesagt, die Hälfte des Geldes bitte er, seinen armen Eltern schicken zu dürfen. Weiterhin wird berichtet, er habe unter seinen Mitschülern eine Art Tribunal errichtet zur Prüfung ihrer selbstschöpferischen Versuche, und neidlos habe man ihm darin die entscheidende Stimme zuerkannt. Noch dürfte nicht unerwähnt bleiben, daß er hier auch bereits treffliche Fähigkeiten im Orgelspiel offenbarte, so daß er oftmals den Organisten bei St. Stephan zu vertreten, ausersehen wurde. Dabei habe ihm nur das Frühaufstehen nicht sonderlich behagt und er habe in dem Bewußtsein der einzige zu sein, der des Amtes würdig waltete, erklärt, um einen geringeren Preis als um 7 Kreuzer nicht zu spielen. Welche Summe ihm auch ohne weiteres bewilligt worden sei. — Von einem eigentlichen, geordneten Musikunterricht, im Theoretischen wenigstens, konnte nun für *Michael* in dem Kapellhause kaum die Rede sein. Was er erlernte, das dankte er zumeist sich selbst. Es heißt zwar, sein Bruder *Joseph* sei angewiesen gewesen, ihn, als den jüngeren Kapellknaben, in den Anfangsgründen der Musik zu unterweisen. Auch hat er dann und wann vielleicht einige Belehrung durch den Hofkapellmeister *Reutter*, den damaligen Vorsteher des Chorknaben-Instituts und Leiter der Kirchenmusiken im Stephans-Dome, erhalten. Im wesentlichen jedoch blieben die kleinen

Sänger sich selber überlassen. Für den Lernbegierigen war indessen Fuxs »Gradus ad Parnassum« ein Studienwerk par excellence, und daneben konnte er in praxi aus dem Bekannt- und Vertrautwerden mit den Werken der Größen des damaligen Wien, von denen wieder ein *Caldara, Palotta, Tuma*[1]) u. a. Repräsentanten einer ernsten Richtung waren, allen Nutzen ziehen. Kurz, schließlich erscheint es nicht verwunderlich, wenn wir in dem ersten Werke *Michaels*, was auf uns kam, in der aus dem Jahre 1754 stammenden Missa in honorem Beatissimae Trinitatis, im Gesang und Instrumentalsatz, einem vollen Vertrautsein mit den Regeln der Harmonie und des Contrapunktes begegnen.

Glücklicher als sein älterer Bruder *Joseph*, der erst im Jahre 1759 nach einigen entbehrungsvollen Jahren eine feste Anstellung als Musikdirektor der gräflich Morzinschen Hauskapelle fand, kam *Michael* bereits im Jahre 1757 in Amt und Brot. Kaum zwanzig Jahre alt, trat er als Kapellmeister in den Dienst des Bischofs von Großwardein, des Grafen Firmian. Seines Bleibens dort war fünf Jahre. Dann, im Jahre 1762, erhielt er durch den Obersthofmeister Franz Lactantius, Grafen von Firmian, den Neffen des damaligen Salzburger Fürst-Erzbischofs Sigis-

[1]) Von diesem Meister, dessen Einfluß in Michael Haydns Schaffen vielleicht am erkenntlichsten zu Tage tritt, gab der Verfasser heraus: Ausgewählte Werke für Klavier bearbeitet (V. A. 1738), Passionsgesänge für Chor und Orgel (V. 1821), Ausgewählte Chöre und Chorsätze (V. A. 1826) im Verlag von Breitkopf & Härtel; Weihnachtshymnus für gemischten Chor, Sopran- und Alt-(Baß-)Solo, Violine und Orgel, Geistl. Gesang aus einem »Miserere« für eine hohe Stimme, Violine und Orgel, Benedictus, Sopransolo aus einer Amoll-Messe, Crucifixus, Duett für eine hohe und eine tiefe Stimme aus einem Credo sollenne und Largo für Violine und Klavier im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

mund, Grafen Schrattenbach und nachmaligen Gönner Mozarts, den ehrenvollen Ruf nach der schönen Alpenstadt, der seinem Leben die entscheidende Wendung gab. Als Konzertmeister und Orchesterdirektor der fürsterzbischöflichen Kapelle mit 300 Gulden Gehalt und freiem Tisch kam er dahin. Es kann nun nicht unsere Aufgabe sein, das musikalische Milieu zu schildern, in das er trat. Es kann nur darauf hingewiesen werden, daß die stille, jener Zeit völlig abseits des Getriebes der Welt gelegene Salzachstadt in ihrer Art wohl eine kleine Musik-Metropole war. Da vertrat ein *Cajetan Adlgasser* würdig die Schule *Eberlins.* Da lebten und wirkten Männer wie *Leopold Mozart*, der ausgezeichnete Oboist *Ferlendi*, Kapellmeister *Fischietti* u. a. Nun, und der Genius Mozarts des Großen, begann auch bald seine Schwingen zu regen. Also es war schon eine musikalische Atmosphäre, in die *Michael Haydn* kam, wenn auch freilich, was für dessen Instrumentalmusik nicht belanglos bleiben konnte, der belebende Lufthauch der Außenwelt nur in schwachem Wellenschlag hereindrang. — Wie sich nun die Lebens-Verhältnisse *Michaels* in Salzburg gestalteten? Wenn man den Auslassungen *Leopold Mozarts* Glauben schenken wollte, hätte es zunächst böse um sie ausgesehen. *Michael Haydn* wird von ihm schlecht und recht als Trinker hingestellt, dessen Weib, die Hofsängerin und Tochter des Domorganisten Lipp, *Maria Magdalena*, als von lockeren Sitten. Nur treten alle dem zum Glück die beiden Biographen unseres Haydn, *Schinn* und *Otter*,[1]) energisch entgegen, die als seine Schüler, Fachgenossen und intimen Freunde, wohl

[1]) Biographische Skizze von Michael Haydn. Salzburg 1808.

einen besseren Einblick in die Lebens-Verhältnisse hatten. Sie sprechen von Michaels Gattin nicht anders als von seinem »vortrefflichen«, von ihm selbst »vorzüglich geschätzten Weib« und von der »wahrhaft innigen Liebe«, mit der dieser an seinem, ihm schon im zarten Kindesalter vom Tode entrissenen Töchterchen hing. Sie versichern bezüglich des ersten Punktes, daß er sich »niemals gegen die Mäßigkeit versündigt habe«. — Und so dürfen wir denn auch getrost annehmen, daß hier wohl kleinstädtischer Klatsch an der Arbeit gewesen. Alsdann mag ja das einfache schlichte, wohl auch etwas derbe Wesen Haydns dem hofmännischeren Leopold Mozart nicht behagt haben, und die Neigung jenes, einem guten Tropfen im Klosterkeller zu St. Peter seine Würdigung nicht vorzuenthalten, mag ihm, dem strengen, nüchternen Manne ein Gräuel gewesen sein. Von den beiden liebenswürdigen Prophezeiungen des letzteren: Haydn werde sich in wenig Jahren die Wassersucht an den Hals — trinken oder wenigstens immer fauler werden, je älter er wird, ging, soviel steht fest, keine in Erfüllung. Vielmehr fühlt sich Leopold Mozart am 24. September 1778 veranlaßt, seinem Sohne Wolfgang Amadeus zu schreiben: »Herr Haydn ist ein Mann, dem Du seine Verdienste in der Musik nicht absprechen wirst.« — Das letztere tat nun der »große Mozart« auch nicht. Im Gegenteil, wir haben sogar überzeugende Beweise seiner Wertschätzung des Komponisten Michael Haydn. Da erfahren wir aus einem Briefe, daß er sich nach Wien Werke des letzteren, die er sich eigenhändig abgeschrieben, senden ließ, um sie im Hause *van Swietens*, des kunstsinnigen Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, zur Aufführung zu

bringen. Das »Lauda Sion«, heißt es da, »möchte ich gar zu gern hören lassen«. Und dann meldet er von früheren Aufführungen Michael Haydnscher Werke: »Die Fuge ‚In te Domine speravi‘ hat allen Beifall erhalten, wie auch das Ave Maria und Tenebrae.« Daß sich auch im kümmerlichen Nachlaß Mozarts eine Anzahl Kirchensachen unseres Meisters fand, sei nur der Vollständigkeit halber noch erwähnt. Aber nicht nur als Komponisten schätzte *Mozart* unsern Meister. Auch als Menschen hatte er ihn offenbar schätzen gelernt. Erfahren wir doch, daß er bei seiner Anwesenheit in Salzburg im Jahre 1783 Haydn täglich besuchte. Und um diese Zeit geschah es auch, daß er dem älteren Meister einen Liebesdienst erweisen konnte, der offenbar merken läßt, wie sich in dem beiderseitigen Verhältnis künstlerische Achtung und persönliche Freundschaft die Hand reichten.

Der Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo — aus Mozarts Leben nicht eben sehr vorteilhaft bekannt — hatte Haydn mit der Komposition zweier Duos für Violine und Bratsche beauftragt. Dieser aber war heftig erkrankt und konnte die Arbeit nicht zum bestimmten Termine liefern, worauf ihm der hohe Auftraggeber mit Einziehung seiner Besoldung drohte. Da half Mozart aus der Not! Zur rechten Zeit waren die Kompositionen[1]) zur Stelle, und zwar in einer Fassung und Gestaltung, die zeigten, daß er bedacht gewesen war, etwas des Meisters Würdiges zu leisten. — Kommen wir nun zu den äußeren Lebensschicksalen *Michael Haydns*, so konnten sie sich im stillen Salzburg kaum sonderlich abwechslungsreich gestalten. Es

[1]) K. V. 423 u. 424.

wäre hier zunächst zu berichten, daß sich sein beruflisches Fortkommen nur in bescheidenen Grenzen hielt und halten konnte, und daß er, der inmittels auch zum Domorganisten avanciert war, als Höchst-Gehalt die Summe von 600 fl. erreichte, einen Betrag, den ihm der im Jahre 1802 an die Spitze des neubegründeten Kurfürstentums Salzburg berufene Erzherzog Ferdinand von Österreich, Großherzog von Toscana, zuerkannte. Damit hatte er also den Kulminationspunkt in seiner pekuniären Stellung erklommen. Aber nach klingendem Lohne stand auch der Sinn des bescheidenen Mannes nicht. Manches vorteilhafte Anerbieten, das ihm in höheren Jahren geworden war, hatte er ausgeschlagen, so einen ihm von seinem Bruder *Joseph* verschafften Ruf nach Schloß Esterhaz, wo er das früher von jenem innegehabte Kapellmeisteramt bekleiden sollte u. a. mehr. Salzburg und der Kreis seiner Freunde daselbst waren ihm ans Herz gewachsen. Und so konnte es denn auch geschehen, daß er nur ein einziges Mal »auf Reisen« ging. Das war im Jahre 1801, als er sich nach Wien begab, um eine von der Kaiserin Marie Therese, der Gemahlin des Kaisers Franz, bestellte Messe der hohen Auftraggeberin zu überreichen und dann vor beiden Majestäten und vor versammeltem Hofe im Schlosse zu Laxenburg unter seiner eigenen Leitung zur Aufführung zu bringen. Damals konnte er sich auch überzeugen, daß er der Schätzer in der Kaiserstadt an der Donau genug hatte. Neidlos huldigte ihm sein eigener Bruder im Verein mit Männern wie *Eybler,* dem Mozart-Schüler *Süssmayer* u. a. Mit neuen Aufträgen seitens der Kaiserin beehrt, kehrte er nach Salzburg zurück, wo ihn aber nur zu bald die Schrecknisse des Krieges um-

geben sollten. Französische Husaren setzten ihm beim Eindringen in die Stadt den Säbel auf die Brust und raubten ihm Hab und Gut. Wohl wurde ihm dieses dann von Freunden zum größten Teile ersetzt und auch sein Bruder *Joseph*, der ihn übrigens zum Universalerben seines Vermögens eingesetzt hatte, abei freilich überleben sollte, unterstützte ihn nach Kräften. Aber für seine Gesundheit scheint doch das Ereignis nicht folgenlos geblieben zu sein, wenn er auch zunächst sich seines Auftrages, der Komposition einer neuen Messe für die Kaiserin, wie er selbst sagte, »con amore« entledigen konnte. Als er sich dann aber an die Komposition eines gleichfalls von der Kaiserin bestellten Requiems machte, da gab er bereits gegenüber seinen Freunden dem Gefühl Ausdruck, daß er es wohl — wie Mozart! — für sich selber schreiben werde. Die Arbeit ging dann auch infolge zunehmender Kränklichkeit nur sehr langsam von statten, so sehr sie auch sein Inneres beschäftigte. Und als der Tag kam, der sein letzter sein sollte — der 10. August des Jahres 1806 — da lag die Totenmesse als ein Torso vor, der, ungleich kürzer als der des Mozartschen Werkes, nur bis zum Liber scriptus in der Dies irae-Sequenz reichte. An einem Mittwoch Nachmittag trug man, was sterblich an dem Meister war, nach dem ob seiner Lage berühmten, altehrwürdigen Friedhof zu St. Peter. Dort aber, an dem schlichten, den Manen des Verstorbenen errichteten Monument, stand nach Jahren ein andrer deutscher Tondichter, der Größten Einer, in Gedanken versunken. Es war *Franz Schubert!* In einem seiner Reisebriefe lesen wir die von seiner Wertschätzung unsres Meisters Zeugnis ablegenden Worte: »Es wehe auf mich, dachte ich mir, Dein

ruhiger, klarer Geist, Du guter Haydn, und wenn ich auch nicht so ruhig und klar sein kann, so verehrt Dich gewiß Niemand auf Erden so innig als ich!«

II.

Wenden wir uns jetzt dem Schaffen *Michael Haynds* zu, so müssen wir es uns selbstverständlich versagen, ein auch nur annähernd erschöpfendes Bild zu geben. Wir müssen uns vielmehr darauf beschränken, die charakteristischen Momente hervorzuheben.

Da ruht denn zweifellos die besondere Bedeutung *Michael Haydns* in seinen Kirchenkompositionen. Hier gereichte ihm das gewissermaßen zum Vorteil, was sonst, in seinen weltlichen Werken, als Mangel sich geltend macht. Wir meinen das Fehlen einer ausgesprochenen und starken persönlichen Note in seiner Produktion. Das, was es verschuldete, daß z. B. *Joseph Haydns* gottesdienstliche Musik, vor allem seine Messen in Mißkredit geraten konnten, das war doch eigentlich hauptsächlich der Umstand, daß zu unverkennbar, der lebensfrohe Haydn aus ihnen spricht, der sonnige Optimist, dem, wie er selber sagte, »das Herz voll Freude war, wenn er an seinen Gott dachte, daß ihm die Noten wie von der Spule liefen«. Dieser stark subjektive Zug, den übrigens die drei Wiener Klassiker gemein haben, den wir bei dem »Gottsucher« *Beethoven*, so gut finden wie bei *Mozart*, der sich von kindlicher Gläubigkeit zum Gottesbewußtsein hindurchrang,[1]) er geht

[1]) S. »Das geistige Band in Mozarts Schaffen«, Musikalisches Magazin, Heft 14.

Michael Haydn ab. Und daher kommt es denn auch wohl, daß er in dem Lande, in dem er heute noch seine vornehmste Schätzung findet, in Österreich [1]) in seinem hierhergehörigen Schaffen selbst über die genannten Großmeister gestellt wird. Wir möchten nun darauf hinweisen, daß die Produktivität *Michael Haydns* auf kirchenmusikalischem Gebiete eine außerordentliche war und daß man allein die Zahl seiner Messen auf 35, seiner Gradualien auf 114 berechnen muß. Und dazu kommen nun noch die Litaneien, Vesperpsalmen, Offertorien usw. Das aber sind wiederum nur die Vertonungen lateinischer Kirchentexte. Und wie reich ist gerade auch das Schaffen unsres Meisters auf dem Gebiete des deutschen Kirchengesanges. Bleiben wir zunächst bei den erstgedachten Werken, so gehören zu den wertvollsten seiner Messen unzweifelhaft die Missa Sancti Francisci Seraphici in D moll aus dem Jahre 1803, die zweite der im Auftrage der Kaiserin entstandenen Messen, und die sogenannte »Jubiläums«-Messe in C dur, die *Michael Haydn* im Jahre 1782 zur Feier des 1200 jährigen Bestehens des »salzburgischen Kirchenstaates« schrieb und die dem Gründer Salzburgs dem heiligen Rupertus zugeeignet ist. Es wären sonst noch als edle Werke ihrer Art zu nennen die »Theresien-Messe« in D dur, die erste der für die Kaiserin geschaffenen Messen, die beiden weihevoll ernsten, schlichten Choralmessen in A moll und D moll u. a., dann auch die beiden Requiems, von denen das erste im Jahre 1771 aus Anlaß des Todes des Erzbischofs Sigismund entstand und uns heute doch in

---

[1]) In Wien gehören seine Werke noch zum eisernen Bestand im Repertoire der Kirchenchöre.

seiner Tonsprache vielfach schon ganz »Mozartisch« anmutet,[1]) während das andere, wie bereits oben gesagt, Torso blieb. In allen diesen Werken, wie in den Litaneien und Vespern, weiterhin auch in den kleineren Chorgesängen, vor allem in den vielen schönen Gradualien[2]) und Offertorien verleugnet *Michael Haydns* Stil seine Zugehörigkeit zu der damals herrschenden verweltlichten Richtung nicht. Indessen begreiflicherweise vermochte das spezifische Opernelement, die Vorliebe für den Ziergesang usw. über den schlichten frommen Meister, der in Salzburg abseits des Welttreibens lebte, keinen vorherrschenden Einfluß zu erlangen, und überdies machen sich da und dort, wie in den schon genannten Choralmessen, dann in den herrlichen Responsorien für die Karwoche[3]) doch auch Einwirkungen älterer Vorbilder geltend. Anders aber stellte er sich doch in seinen deutschen Kirchengesängen dar, die, was ihre musikalische Diktion anlangt (s. S. 17) mehr der weltlichen Vokalmusik zuneigen.

In der Instrumentalmusik spricht *Michael Haydn* durchaus das Idiom eines *Joseph Haydn* und *Mozart*. Nur fehlt eben seinen musikalischen Gedanken jene kraftvolle individuelle Prägung, die das Wesen echtester und höchster Originalität ausmacht! Nun,

---

[1]) In Dresden brachte es der Kirchenchor der Johanneskirche (Hans Fährmann) in den Jahren 1891 und 1898 sehr erfolgreich zur Aufführung.

[2]) Im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) veröffentlichte der Verfasser aus ihrer Zahl: Drei Adventgesänge für gemischten Chor und Orgel.

[3]) Im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) gab der Verfasser heraus: Fünf Passionsgesänge für gemischten Chor und Orgel. Auch das bekannte Tenebrae factae gehört hierher

und der Ausbau nach der formalen Seite, die Erweiterung der Durchführungsteile usw. hätte zur Voraussetzung das Walten der treibenden Kräfte eines rege pulsierenden Geisteslebens gehabt. Für die Entfaltung solcher aber gab es unter der Herrschaft des Krummstabes in dem kleinen, stillen Salzburg wenig Raum. Hier stellte sich von selbst ein gewisses Sich-Bescheiden ein. Und dieses gibt der Tonsprache ihr Gepräge. Die Instrumentalmusik diente ausschließlich dem Zwecke der Unterhaltung, und der Meister befleißigte sich demzufolge mehr, sich in der Redeweise seiner Zeit formgewandt und sicher auszudrücken, als gerade Tiefen zu ergründen oder Höhen zu erklimmen. Daß er dabei aber doch zuweilen ein ganz respektables mittleres Niveau zu erreichen vermochte, zeigt mancher Sinfoniesatz, manches Kammermusikwerk. Das erhellt übrigens u. a. auch daraus, daß eines seiner Streichquintette — ein »Notturno« in C dur vom 17. Februar 1773 — fälschlich unter Joseph Haydns Namen bei Joh. André Offenbach erscheinen und bis heute noch unter ihm gespielt werden konnte.[1]) Und ein ähnliches Sich-Bescheiden

---

[1]) Hier ist zu erwähnen, daß Sinfonien in C dur (mit Schlußfugato), D dur, A dur (im Jahre 1789 entstanden und ein Andante enthaltend, das man ohne weiteres *Jos. Haydn* zuschreiben könnte), eine Symphonia alla turca (Zwischenaktsmusiken zu Voltaires Trauerspiel »Zaïre«, s. Otto Jahn, Mozarts Biographie, Ausgabe 1867, I. B., S. 542) usw. im Orchester-Klub »Haydn« in Wien, wie in den Konzerten der Gewerbehauskapelle zu Dresden usw. neuerdings zur Aufführung kamen. Das gedachte Quintett (Notturno), wie ein anderes in G dur, wurde wiederholt im Tonkünstler-Verein zu Dresden beifällig aufgenommen. Zugleich mag darauf hingewiesen werden, daß ein vom Verfasser im Verlag von Breitkopf & Härtel veröffentlichtes Klavier-Album (»Unsere Meister« XXXI. Band) Stichproben aus allen Gebieten des Schaffens

kommt nun auch in der deutschen Vokalmusik Haydns zum Ausdruck. »Gebt mir Texte, und verschafft mir die ermunternde fürstliche Hand, wie sie über meinem Bruder waltet und ich will nicht hinter ihm bleiben. — Dieser Ausspruch *Haydns* kennzeichnet am besten die Lage der Dinge. Eine Entwicklung zum Großen, Freien war bei den Verhältnissen, in denen der Meister lebte, ausgeschlossen! Ein gemütlicher, beschaulich sinniger Zug, das wurde das Signum seines Schaffens. Er ruht über seinen Instrumental-Werken, er ist auch das charakteristische Moment in seinen Vokalsachen mit deutschen Texten. Dabei geht es im Weltlichen[1]), wie im Geistlichen zumeist nicht ohne etwas Biedermeierhaftes ab, im letzteren nicht ohne einen Hang zu einer für unsern Geschmack allzu volksmäßigen Melodik, wie manche seiner heute noch in Österreich, vor allem den Alpenländern, beliebten deutschen Meßgesängen, wie »Hier liegt vor deiner Majestät«,[2]) »Wir werfen uns darnieder« usw. beweisen. Aber deutsch ist die Tonsprache doch! Und das ist bedeutsam. Es war ein nationaler Zug in dem Katholizismus des Salzburger Ländchens jener Zeit. Wie

---

des Meisters bietet und daß ein von ihm ebenda herausgegebenes Harmonium-Album (V. A. 1538) besonderen Einblick in seine geistlichen Werke gewährt. Überdies veröffentlichte er im Verlage von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) eine Arie für Violine und Klavier (Orgel) und das Menuett, für Violine und Klavier bearbeitet, aus dem gedachten Notturno (Quintett).

[1]) Einige einstimmige Lieder, darunter zwei als typischer Rokoko zu bezeichnende: »Der erste Kuß« und »Die Vergänglichkeit aller Dinge«, veröffentlichte der Verfasser im Verlag von Breitkopf & Härtel.

[2]) Als »Militär-« oder »Feldmesse« in Österreich allgemein im Gebrauch.

die Reformation auch für die katholischen Länder den Anstoß gegeben hatte zu der Entstehung von »Gesangbüchern«, zur Pflege des Gemeindegesanges, so blieb doch auch das Erwachen des nationalen Empfindens dort, wo *P. Simon Rettenbacher*[1]) schon im 17. Jahrhundert ein Gedicht betiteln konnte »Germania invicta si conjuncta«, »Deutschland unüberwindlich wenn einig«, nicht unbemerkt. Ja, es gärte daselbst auch im Josephinischen Geist der Aufklärung und Toleranz, und der Park des Schlosses Aigen, den Michael Haydn in einem seiner schönsten vierstimmigen Gesänge, von denen dann die Rede sein soll, besang, war das Stelldichein der Männer gewesen, die sich in diesem Sinne gefunden hatten.[2]) Was Wunder, daß *Haydn* wenigstens nicht unberührt von den Regungen deutschen Geisteslebens blieb und seine Leier auf Akkorde stimmte, die in der Seele unseres Volkes schlummerten. Dort, im »Haydn-Stübchen« des kühlen Klosterkellers zu St. Peter, im trauten Verein mit Gesinnungsgenossen und Freunden, unter denen der Pfarrer des von ihm viel besungenen Armsdorf, *P. Werigand Rettensteiner* seinem Herzen besonders nahe stand, entstanden jene vierstimmigen Gesänge, in denen man die ersten unbegleiteten deutschen Männergesangs-Kompositionen[3]) vor sich hat, und die uns von allem singen und sagen, was nur die Brust des deutschen Mannes bewegte. Sie

---

[1]) S. Erinnerungsschrift der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1896.

[2]) S. hierzu des Verfassers Schrift »Musik und Weltanschauung« S. 69. Herm. Seemann Nachfolger.

[3]) Eine Auswahl von ihnen gab der Verfasser bei Breitkopf & Härtel, Chorbibliothek 1177/78 heraus und ein schönes, fromm empfundenes »Abendlied« (Matthias Claudius) bei C. F. W. Siegel (Linnemann).

preisen Erzherzog Karl als siegreichen Helden, beklagen das »Fällen der Freiheitsbäume in der Schweiz«, d. h. die Begründung der sogenannten Helvetischen Republik seitens der französischen Machthaber. Sie künden uns die Freude des Landlebens, die Schönheit der Natur und allerdings auch — sie wären sonst vermutlich nicht so echt deutsch — die Vorzüge eines Glases »Obersulzer Weins« und eines Bechers schäumenden Gerstensaftes!

Erwähnen wir nun noch, daß Michael Haydn, dem Säemann gleichend, der eine gute Aussaat ausstreut, auch als Lehrer seiner Kunst segensreich wirkte, daß ein C. M. v. Weber, Sigismund Neukomm, Jos. Wölfl und viele andere zu seinen Füßen saßen und blicken wir dann zurück auf das Wirken unseres Meisters, so wird man das Eine ihm zuerkennen müssen: »er war«, mit Leopold Mozart zu reden, »ein Mann, dem man seine Verdienste in der Musik nicht wird absprechen können!« Vom Schicksal nicht dazu ersehen, einer der Großen und Größten zu werden und als solcher seinem genialen Bruder an die Seite zu treten, war er doch nach dem Maße seiner Kräfte, mit heiligem Eifer seiner Kunst ergeben! Und wenn er es also nicht vermochte, neue Bahnen zu eröffnen, kühn alles das zu erfassen, was in seinem Zeitalter nach Ausdruck rang; so war er darum doch ein Mitarbeiter an dem großen Werke der Menschheit, förderte es durch die Reinheit seiner Gesinnung und seines Empfindens. Als ein Meister, der als echter Deutscher die Pole seines Wirkens fand in dem Glauben an seinen Gott und in der Liebe zu seinem Vaterlande hat er ein Anrecht darauf, von seinem Volke nicht vergessen zu werden!

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikalisches Magazin.

Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke.

Herausgegeben von

Prof. **Ernst Rabich.**

Heft 17.

Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten

in der Musik des 15.–16. Jahrhunderts.

—— Die MUSICA FICTA ——

Eine Ehrenrettung.

Von

Prof. Dr. **Hugo Riemann.**



Langensalza

Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler

1907

Preis 40 Pf.



Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten

in der Musik des 15.–16. Jahrhunderts.

—— Die MUSICA FICTA ——

Eine Ehrenrettung.

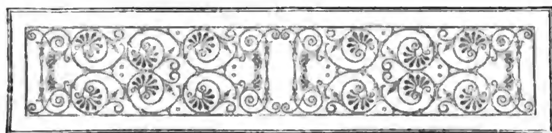
Von

Prof. Dr. **Hugo Riemann.**

Musikalisches Magazin, Heft 17.



Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler
1907



Jedem, der einmal den Versuch gemacht hat, sich mit der Musik des 15.—16. Jahrhunderts zu befreunden, wird es begegnet sein, daß er auf Harmonieführungen stieß, mit denen unser modernes Musikgefühl sich schlecht abfinden kann, die er als unlogisch, halt- und sinnlos ablehnt. Selbst die Herausgeber von Werken aus dieser Zeit sind oft genug diesem Schicksal verfallen, wie die schüchternen Fragezeichen verraten, welche sie gelegentlich überschriebenen ihnen notwendig scheinenden ♭ oder ♯ beigefügt haben. Es ist ja bekannt, daß so gar manches Versetzungszeichen bis ins 17. Jahrhundert hinein als »selbstverständlich« galt, ganz besonders in den sogenannten Klauseln (Schlußbildungen, Kadenzen), welche die ältere Musik so reichlich spendet, daß man wohl geradezu gesagt hat, das eigentliche harmonische Gerüst dieser alten Musik bestehe überhaupt nur aus Klauseln und die Harmoniebildungen außerhalb der Klauseln seien ohne Logik. Sagt doch noch *H. E. Wooldridge* im 2. Bande der Oxford History of Music (1905) S. 39, daß solche Klauseln ohne ersichtlichen Grund auftreten und eigentlich gar nichts abzuschließen haben

(the close seems to spring from nowhere and to end nothing) und erklärt es für vergeblich, nach weiteren logischen Elementen der Harmonieführung zu suchen. Das ist ein hartes Urteil, und es will uns gewiß wenig glaubhaft erscheinen, daß sich unsere Vorfahren Jahrhunderte lang eine Musik hätten bieten lassen, die so wenig innere Notwendigkeit besaß! Wir werden sehen, daß das tatsächlich nicht geschehen ist, daß nur in Verlust geratene Kenntnisse an einer so übeln Meinung von der Musik jener alten Zeiten schuld sind.

Man pflegt wohl alles unbefriedigende, ungenießbare, undefinierbare und gestaltlose, das die landläufige Analyse der alten Musik ergibt, auf das Konto der sogenannten Kirchentöne zu setzen, froh, daß die modernen Tonarten Dur und Moll diesen unerquicklichen Schwankungen der Harmonik ein Ende gemacht haben. Dabei vergißt man aber, daß die in den mehr nur melodisch empfundenen jedenfalls den modernen Begriff der akkordischen Fundamentierung und des voll befriedigenden Abschlusses nicht kennenden alten Kirchengesängen (dem gregorianischen Choral) herrschenden Prinzipien durch die seit dem 10. Jahrhundert aufgekommene mehrstimmige Setzweise allmählich durchbrochen waren und daß allerlei Lizenzen Bürgerrecht erlangt hatten, durch welche die ehemaligen Kirchentöne sich mit alleiniger Ausnahme des Phrygischen (Deuterus) in unser modernes Dur und Moll auflösten. Die Einführung von b statt h im Lydischen (Tritus) machte den Anfang (schon im 10. Jahrhundert); die Wahl zwischen b und h im Dorischen (Protus) folgte; aber sogar das fis statt f im Mixolydischen (Tetrardus) ist zurück bis 1200 nachweisbar. Die durch die Schüler Guidos von Arezzo schnell entwickelte

Solmisations- und Mutationslehre gab auch bequeme Formeln für die theoretische Definition der Abweichungen von der starren Diatonik der Kirchentöne an die Hand, und als schließlich 1547 Glarean in seinem Dodekachordon zu den vier alten authentischen Tönen D—d, E—e, F—f und G—g (ohne Vorzeichen) und ihren plagalen Nebenformen zwei neue C—c (Ionisch) und A—a (Äolisch, beide ebenfalls ohne Vorzeichen) nebst ihren beiden plagalen Nebenformen hinzufügte, konnte er sich bereits darauf berufen, daß der erstere in den Lagen F—f (mit b) und G—g (mit fis) und der letztere in den Lagen D—d und G—g (mit b) längst allgemein gebräuchlich seien. Der vermeintliche Widerspruch der Tonalität der Kirchentöne gegen unser modernes Harmoniegefühl existierte daher schon im 16., ja auch im 15. Jahrhundert und noch früher gar nicht mehr, wenigstens nicht in der musikalischen Praxis.

Aber ein Umstand steht freilich der bestimmten Erkenntnis der Identität des Harmoniegefühls des 15. und 16. Jahrhunderts mit unserem heutigen hemmend im Wege, nämlich eben jene Selbstverständlichkeiten, die für uns heute keine mehr sind. Die musikgeschichtliche Forschung hat da eine große Unterlassungssünde gut zu machen und endlich einmal nachzuholen, was sie hätte erledigen müssen, ehe sie daran ging, alte Tonwerke in moderner Gewandung zu reproduzieren. Ihre allererste Aufgabe wäre doch gewesen, diese Selbstverständlichkeiten erst gründlich klar zu stellen, um nicht Gefahr zu laufen, die alte Musik in schlimmster Weise zu entstellen und den modernen Lesern und Hörern Steine statt Brot zu bieten. Daß selbst noch die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hie und da in schiefe Beleuchtung gerückt

worden ist, d. h. daß wir auch vom Palestrinastil keine ganz korrekte Vorstellung bekommen haben, soll nicht vertuscht werden, obgleich die reaktionären Tendenzen der Komponisten dieser Zeit das Transpositionswesen stark einschränkten und damit die Zahl der Möglichkeiten von Mißverständnissen verringerten, während auf der andern Seite die radikal fortschrittlichen Bestrebungen einer sich regenden neuen Schule durch umständliche Bezeichnung dessen, was sie wollten, Irrtümer ausschlossen. Aber das 15. Jahrhundert und der Anfang des 16. Jahrhunderts, welche neuerdings der Jetztzeit durch Übertragungen in größerer Zahl nahe gebracht werden, sind durch die charakterisierte Unterlassungssünde bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden. Dem muß endlich ein Ende gemacht werden. Wir wollen bestimmt wissen: Was war denn eigentlich jener Zeit außer dem, was da stand, selbstverständlich?

Die Antwort, welche gelegentliche Anmerkungen, Vorreden usw. von Neuausgaben oder Exkurse in historischen Werken geben, lautet: »Selbstverständlich war

1. daß statt einer übermäßigen Quarte (Tritonus, Mi contra Fa, der berüchtigte *Diabolus in musica*) stets eine reine Quarte genommen wurde; wo also nach f steigend h oder nach h fallend f vorkommt, ist b statt h bezw. fis statt f selbstverständlich.

2. Bei Schlußklauseln wurde das Subsemitonium (der Leitton) und ev. die kleine Unterterz der Finalis eingeführt.«

Leider ist es aber schon um diese beiden Selbstverständlichkeiten übel bestellt. Ganz verkehrt ist es, die übermäßige Quarte und die verminderte

Quinte (die ja ebenfalls Mi contra Fa ist) auch als Zusammenklänge für verpönt zu halten und daher bei Übertragungen in die heutige Notenschrift zu verbessern, da bereits 1490 *Adam von Fulda* diese beiden Intervalle wenigstens für Schlußklauseln, in denen dem dissonanten Intervall ein konsonantes gleicher Stufenzahl folgt, geradezu für unentbehrlich erklärt:



Der Begriff Schlußklauseln (Actus tonati) ist aber sehr dehnbar. In vielen Fällen kann man alle paar Takte eine Klausel konstatieren, die aber oft durch Neueinsatz einer vorher pausierenden Stimme gestört wird. Das Feld, für welches somit der Tritonus und die verminderte Quinte freigegeben sind, ist daher ein sehr weites.

Aber selbst wo diese und andere übermäßige und verminderte Intervalle als Stimmschritte auftreten, ist die Selbstverständlichkeit der Korrektur nicht aufrecht zu erhalten. Zunächst ist zu konstatieren, daß einer der hervorragendsten Theoretiker des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts, *Johannes Tinctoris* darüber klagt, daß bei den allerberühmtesten Komponisten seiner Zeit so oft das abscheuliche Mi contra Fa vorkomme. Und die Denkmäler bestätigen das vollauf. Übermäßige Quarten, Quinten und Sekunden sind oft ausdrücklich durch beigeschriebene Versetzungszeichen unweigerlich gefordert. Wenn man aber gar die verminderte Quinte und Quarte kategorisch ebenfalls als Mi contra Fa für unmöglich erklären will, so

tut man damit dem melodischen Empfinden des 15. bis 16. Jahrhunderts bitter unrecht. Die Komponisten wußten damals so gut wie heute die ausgezeichnete Wirkung derartiger Schritte zu schätzen, wie zahlreiche Fälle des diatonischen Durchlaufens (b a g fis und umgekehrt) und wenn auch nur wenige des direkten Sprunges mit Beifügung der Accidentalen beweisen. Daß aber im Cantus bmollaris (mit ♭) der steigende Quartschritt von fis aus nicht h statt b nehmen darf, verlangt nicht nur das moderne Tonalitätsgefühl sondern ebenso auch das des 15. Jahrhunderts, und es ist übel angebrachter Respekt vor den Theoretikern, in solchem Falle fis zu verleugnen oder h aus b zu machen (vgl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich XI. 1, S. 89 bezw. 131).

Aber auch das Subsemitonium und die kleine Unterterz in den Kadenzen sind nicht so selbstverständlich, daß sie blindlings angebracht werden können, wo die bekannten typischen Führungen auftreten:



Die Erhöhung von f zu fis bei a), von g und f zu gis und fis bei b), von c und b zu cis und h bei c) sind sogar direkt falsch, wenn unter solcher Diskantführung der Tenor einen phrygischen Schluß (mit Suprasemitonium) macht:



Leider gehört nun aber freilich das ♭ vor a, b oder e in sehr vielen solchen Fällen ebenfalls zu den vorausgesetzten »Selbstverständlichkeiten«.

Gegenüber der Musik des 15.—16. Jahrhunderts darf man vor allem nicht vergessen, daß derselben unser wohlgeordnetes Vorzeichnungswesen, das für Ddur 2 ♯, für Gmoll 2 ♭, für Cmoll 3 ♭ usw. bedingt, noch durchaus fremd, weil noch nicht erfunden ist. Einigermaßen häufig findet man nur ein vorgezeichnetes ♭, selten sind bereits 2 ♭ (dann auch gewöhnlich nur in einer Stimme, aber nicht in den andern) und vorgezeichnete Kreuze kommen fast gar nicht vor. Trotzdem haben wir ganz bestimmte Aussagen der Theoretiker bis zurück in den Anfang des 14. Jahrhunderts, die uns belehren, daß Transpositionen, welche D oder B als Ut setzen, also unserm Ddur oder Bdur entsprechen, häufig vorkommen:

a) Ut Re Mi Fa Sol La

b) Ut Re Mi Fa Sol La

Das bedeutet aber nichts geringeres als die Versetzung sämtlicher vier Kirchentöne in die obere oder untere Sekunde und macht alle die Harmoniebildungen, die in der originalen Lage natürlich und selbstverständlich sind, eine Sekunde höher ebenso selbstverständlich z. B. für a) phrygische Schlüsse auf dem Fisdurakkord (!), für b) Schlüsse auf den Cmollakkord oder Esdurakkord u. a. m. Transpositionen dieser Art verraten sich aber in sehr vielen Fällen nur durch vereinzelte ♯ vor f und c bezw. ♭ vor h, e und a, oft genug nicht einmal vor den ersten vorkommenden Noten dieser Stufen, sondern erst weiterhin. Besonders lieben es die Komponisten, an Stellen, wo das ♯ nicht das Subsemitonium in einer Kadenz trifft oder das ♭ nicht als Suprasemitonium einer

phrygischen Schlußbildung in Frage kommt, durch ein ♯ oder ♭ die Transposition anzudeuten, z. B. genügt bei Stücken mit der Finalis d ein irgendwo auftauchendes ♯ vor einem sprungweise eintretenden f, um anzuzeigen, daß die Tonart nicht Dorisch (Dmoll) sondern Ddur (Ionisch) ist, oder in einem Stück mit der Finalis c ein ♭ vor e, zu verraten, daß nicht der transponierte Tritus (Cdur) sondern der transponierte Protus (Cmoll) vorliegt. Das sind gewiß »Selbstverständlichkeiten« sehr bedenklicher Art, deren Verkennen sehr großes Unheil anrichten kann!

Glücklicherweise sind uns seitens einiger nachdenklicheren Theoretiker wenige gelegentliche Winke erhalten, welche trotz dieser Unvollständigkeit des Vorzeichnungswesens doch verhüten, daß schließlich jede Komposition der Zeit wie Okeghems berühmte »Missa cujusvis (!) toni« nach Belieben in jeder der vier authentischen Kirchentonarten gesungen oder gespielt werden kann. Diese Messe erscheint mir wie eine Art Selbstironisierung der geheimniskrämerischen Notierungsweise des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Okeghem gibt nämlich den vier Stimmen des Werkes nicht nur keinerlei Vorzeichnung sondern nicht einmal Schlüssel, verrät aber durch das rätselhafte Zeichen $\overset{S}{\odot}$, wo in jeder der vier Stimmen die Finalis des beliebig zu wählenden Kirchentons ihren Sitz hat:



Diskant. Alt. Tenor. Baß.

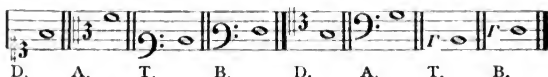
Jenachdem man dieses Zeichen als d, e, f oder g deutet (für Diskant und Alt eine Oktave höher als für Baß und Tenor) steht dann die Komposition

im Protus, Deuterus, Tritus oder Tetartus (Dorisch, Phrygisch, Lydisch oder Mixolydisch) nämlich:

1. Finalis D (Dorisch). 2. Finalis E (Phrygisch).



3. Finalis F (Lydisch). 4. Finalis G (Mixolydisch).



was für 2 eine zu hohe, für 4 eine zu tiefe effektive Tonlage ergibt; da aber das Unterscheidende der Kirchentöne gar nicht in verschiedener Tonlage sondern vielmehr in verschiedener Ordnung der Halbtöne und Ganztöne beruht:

Dorisch: 1 ½ 1 1 1 ½ 1; Phrygisch: ½ 1 1 1 ½ 1 1; Lydisch: 1 1 ½ 1 1 1 ½; Mixolydisch: 1 1 ½ 1 1 ½ 1; (eigentl.: 1 1 1 ½)

so wird man vielmehr für alle vier Fälle eine Tonlage vorziehen, die allen Stimmen bequem ist, d. h. weder dem Sopran zu hoch noch dem Baß zu tief liegt. Dem entspricht am besten die Domizilierung aller vier Finales auf der Tonhöhe von g bezw. g'. Die vier Tonarten sind dann natürlich durch Kreuze oder Been innerhalb der Oktave g – g' herzustellen:



Da aber das Dorische durch die erniedrigte Sexte zu unserem Moll geworden ist und das Lydische durch die erniedrigte Quarte zu unserem Dur, so ist die zweckmäßigste Vorzeichnung vielmehr:



1. Dorisch. 2. Phrygisch. 3. Lydisch. 4. Mixolydisch.

Wie nun je nach der Wahl des einen oder des anderen Kirchentones die Klauseln auf Grund derselben Notierung verschieden auszufallen haben, wird als selbstverständlich vorausgesetzt, z. B. wird der Anfang des Sanctus die Formen annehmen:



Doch unterscheidet schon *Glarean* (1547, S. 455) bei der Besprechung dieser Messe nicht mehr den mixolydischen Ton vom Lydischen, da ja durch Annahme von fis statt f das Mixolydische mit dem Lydischen identisch wird.

Eine solche Bestimmung, dasselbe Stück nach Belieben in dem einen oder dem anderen Kirchentone auszuführen, ist natürlich ein ganz besonderer Ausnahmefall und dokumentiert sich als solcher hinlänglich durch die fehlenden Schlüssel. Die

kleine Probe genügt ja, darzutun, daß der Charakter, der Stimmungsausdruck durch die Wahl des einen oder des anderen Kirchentones ganz gewaltig verändert wird, daß also die Freistellung der Wahl die wechselnde Verfügung über hochbedeutende Ausdrucksmittel bedeutet. Es versteht sich aber von selbst, daß, abgesehen von diesem und ähnlichen Experimenten, vielmehr der Komponist gerade dieses Mittel von vornherein entsprechend dem beabsichtigten Ausdrucke in ganz bestimmter Weise ausnutzen und dasselbe zu einem integrierenden Bestandteile des Werkes machen wird. Aber *Glareans* Anmerkungen öffnen uns die Augen für die Erkenntnis, daß unsere bisherige Behandlung solcher älteren Werke in Übertragungen für die heutige Praxis leider in gar vielen Fällen, ohne es zu wollen und ohne dazu vom Komponisten Erlaubnis zu erhalten, in ganz ähnlicher Weise den Ausdruck durch Annahme eines anderen Kirchentones als den gemeinten, gefälscht hat. Und das einfach darum, weil wir die wichtigsten Selbstverständlichkeiten um ein paar minder wichtige aus dem Auge verloren haben.

Glarean sagt nämlich (Dodekachordon S. 31):

> **Jedes Musikstück hört entweder mit Re oder mit Mi oder mit Ut auf,**

d. h. jedes Stück steht entweder in der Dorischen oder der Phrygischen oder Lydischen Tonart. Er läßt damit den Unterschied des Lydischen und Mixolydischen fallen, indem er beide nicht nur miteinander, sondern auch dazu noch mit dem von ihm neu aufgestellten Jonischen (C—c) identifiziert. C ist ihm Ut naturale, F = Ut connexum, g = Ut disjunctum (Ausdrücke, die darauf basieren, daß in dem Hexachord auf C weder h

noch b vorkommt, in dem auf F b [synemmenon, conjunctum, connexum], in dem auf G aber h [diezeumenon, disjunctum]). Ebenso ist für ihn das Dorische (D—d) mit dem Äolischen (A—a) identisch, und auch G—g mit b ist ihm selbstverständlich dorisch, d. h. es hat die Finalis Re:

Hexachordum										
naturale:	C	D	E⌒	F	G	A				
	Ut	Re	Mi							
connexum:				F	G	A⌒	B	C	D	
				Ut	Re	Mi				
disjunctum:					G	A	H⌒	C	D	E
					Ut	Re	Mi			

Diese drei bereits im 12. Jahrhundert als Grundlage der Solmisationslehre aufgestellten Hexachorde geben zunächst jedem der drei von *Glarean* unterschiedenen Finaltöne (Ut Re und Mi) dreierlei Tonlagen — man beachte aber besonders, daß Fa und Sol, die doch eigentlich die Finales des Tritus und Tetartus sind, fallen gelassen und durch Ut ersetzt sind —:

C = Ut : C D E F G A H C (Cdur)
F = Ut : F G A B C D E F (Fdur)
G = Ut : G A H C D E Fis G (Gdur)

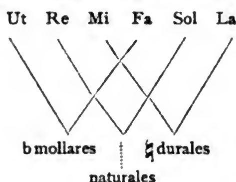
D = Re : D E F G A H (B) C D (D dorisch, D moll)
G = Re : G A B C D E (Es) F G (G dorisch, G moll)
A = Re : A H C D E Fis (F) G A (A dorisch, A moll)

E = Mi : E F G A H C D E (E phrygisch)
A = Mi : A B C D E F G A (A phrygisch)
H = Mi : H C D E Fis G A H (H phrygisch).

Aber damit ist das Gebiet der Transpositionen keineswegs abgeschlossen; schon Johannes de Muris (de Francia) um 1320 redet von D = Ut als einer ganz gewöhnlichen Sache, besonders in der welt-

lichen Musik (Cantilena) und John Hothby (gest. 1487) geht soweit, Ut = Fis und Ut = Des aufzustellen! Pietro Aron (1. Hälfte des 16. Jahrh.) sagt aber geradezu, daß jeder Ton Ut, Re, Mi, Fa, Sol oder La sein könne (vgl. die tabellarischen Aufweisungen in seinem Compendiolo II. cap. 60) und gibt damit erst diesem System der Transpositionen die letzte Abrundung. Durch die Fülle damit sich ergebender Möglichkeiten weist aber Glareans oben gegebener Satz den einfachen Weg: Jedes Stück schließt entweder mit Ut oder Re oder Mi!

Die alten Theoretiker haben aber auch früh bemerkt, daß jedes Hexachord aus zwei Hälften besteht und die drei oberen Töne desselben den drei unteren ihrer tonalen Natur nach innig verwandt sind. Schon *Adam von Fulda* und nach ihm viele andere ordnen die 6 Töne in drei Paare mit der Charakteristik (Proprietates vocum):



Ut und Fa heißen nämlich bmollares, weil sie unter sich den Halbton haben, also ähnlich wirken wie b (über a) und wie alle durch ♭ erniedrigten Töne (vgl. G. Kellers »naturally flat notes« in meiner Geschichte der Musiktheorie S. 301), Mi und La heißen ♮durales, weil sie über sich den Halbton haben wie h und alle durch ♯ erhöhten Töne (Kellers »naturally sharp notes« das.); die restierenden Töne Re und Sol heißen naturales, weil sie weder nach

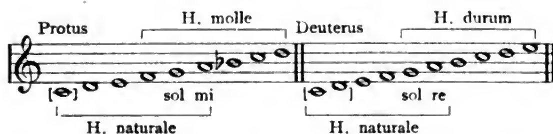
oben noch unten weisen (außerhalb des Halbtonintervalls stehen). Diese wichtige Unterscheidung enthüllt uns wieder einige Selbstverständlichkeiten. Ebenso wie nämlich unter Fa stets Mi liegt, so liegt unter Ut ebenfalls stets Mi, wenn nur dieser eine Ton unterhalb vorkommt. Wo also D = Ut gesetzt ist, liegt unter D ebenso selbstverständlich Cis, wie unter c im nicht transponierten Satze h liegt (Subsemitonium, ohne Mutation, vgl. Geschichte der Musiktheorie S. 338). Und ebenso wie über Mi Fa liegt, liegt auch über La ein Fa, ein Halbton, wenn nur diese eine höhere Stufe berührt und wieder gewendet wird (ebenfalls ohne Mutation). Die alte Regel ist ja: »*Una voce super La semper canendum Fa.*« Wo also z. B. in G dorisch (F = Ut, D = La) die E Stufe als höchste vorkommt, ist Es durchaus selbstverständlich.

Aber im Herabsteigen von g zu d nimmt g Dorisch ebenso wie das nicht transponierte Dorisch im Herabsteigen von d zu a den Halbton über La:

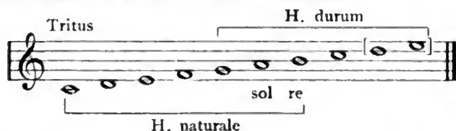


(d dorisch) (g dorisch)

d. h. Dorisch ist im 15. Jahrhundert bereits wirkliches Moll im heutigen Sinne und macht auch die Klauseln auf seiner vierten Stufe nicht mit der Dur- sondern mit der Mollharmonie. Seine Skala aufwärts benutzt das h doch nur als Brücke zum Leittone, wo ein Schluß auf d folgen soll. Für die Praxis des 15. bis 16. Jahrhunderts verbindet mit dem Hexachordum naturale prinzipiell der Protus das Hexachordum molle, der Deuterus dagegen das Hexachordum durum:



Der Tritus liegt ja eigentlich von f bis f mit ♭, in welcher Form er das Hexachordum molle nach oben durch das Hexachordum naturale verlängert; der Tetrardus von G bis g (mit f!) verbindet das H. durum mit dem H. naturale; die von Ut bis Ut laufende an Stelle beider getretene Form c — c kennt das b nur noch als gelegentliche Melodiespitze (Fa supra La) und verbindet wie der Deuterus das H. naturale mit dem H. durum:



d. h. der Protus mutiert ascendendo mit Mi für La, descendendo mit La für Mi, der Deuterus und Tritus vertauschen dagegen La mit Re.

Das Subsemitonium von Re und La (bei Schlüssen auf Re oder La) ist wohl eine sehr begreifliche Analogiebildung des Subsemitoniums von Fa, Ut und Sol. Eine Motivierung desselben hat keiner der alten Theoretiker versucht; das Subsemitonium der voces naturales und voces ♮durales zerstört ja doch deren proprietas vollständig und macht sie zu voces bmollares, hat also zwischen solchen Ausführungen überhaupt keine Stelle. Trotzdem steht sein hohes Alter außer allem Zweifel. Schon die beiden Franco heben die Vortrefflichkeit der großen Sexte vor der Oktave, der großen Terz vor der Quinte und

der kleinen Terz vorm Einklange hervor, und die Déchantierregeln (Gesch. d. Mth. S. 123 ff.) schematisieren solche Fortschreitungen mehr und mehr. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts aber (Marchettus von Padua, Johannes de Muris) ist die Verwandlung der kleinen Sexte in die große im Übergange zur abschließenden Oktave selbstverständlich.

Fassen wir nun das Ergebnis dieser kleinen Erörterung seinen praktischen Ergebnissen nach kurz zusammen, so ist vor allen Dingen an jedem Tonstück, dem man seine richtige Harmonie nach den Voraussetzungen der Zeit geben will, festzustellen, welcher Ton Finalton ist, weiter aber, welcher Solmisationsname diesem Finaltone zukommt, ob er Ut, Re oder Mi ist. Damit ist zunächst entschieden, ob die Tonalität Dur oder Moll oder Phrygisch (Moll mit Halbschluß auf der Dominante) ist. Weiter aber sind damit für alle Klauseln im Verlaufe des Stückes die Wege gewiesen; denn gleichviel in welchem Kirchentone das Stück steht, unter allen Umständen stehen ihm Schlüsse auf sämtlichen leitereignen Harmonien der sechs Stufen des Hexachords (unter Ausschluß der 7. Stufe!) zu. Nur Schlüsse auf Mi (phrygische Schlüsse) verwandeln die leitereigene kleine Terz stets in die große. Bekanntlich läßt aber die Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts in den Schlüssen meist die Terz aus (auch im Phrygischen), besonders wenn dieselben eine Fermate tragen, in welch letzterem Falle auch für andere Stufen als Mi die Verwandlung des Mollakkords in einen Durakkord üblich ist, wenn die Terz nicht fehlt.

Die Harmonien in der **nicht transponierten** Lage sind also, gleichviel ob Ut, Re oder Mi Finalis ist:

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
1.	Cdur	Dmoll	Edur(!)	Fdur	Gdur(*Gmoll)	Amoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Emoll, * für Finalis Re).

Die Transposition mit 1 ♭ (F = Ut) verändert bereits das Harmoniebild sehr stark:

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
2.	Fdur	Gmoll	Adur(!)	Bdur	Cdur(*Cmoll)	Dmoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Amoll, * für Finalis Re).

Ebenso die Transposition mit 1 ♯ (G = Ut):

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
3.	Gdur	Amoll	Hdur(!)	Cdur	Ddur(*Dmoll)	Emoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Hmoll, * für Finalis Re).

Noch stärker verschieben sich die Verhältnisse wenn **B = Ut** gesetzt wird (2 ♭):

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
4.	Bdur	Cmoll	Ddur(!)	Esdur	Fdur(*Fmoll)	Gmoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Dmoll, * für Finalis Re).

und gar mit 2 ♯ (Ut = D):

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
5.	Ddur	Emoll	Fisdur(!)	Gdur	Adur(*Amoll)	Hmoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Fismoll, * für Finalis Re).

Nur selten begegnet einem noch die Transposition mit 3 ♭, welche Es = Ut setzt (nur mit Finalis F, als Fmoll, tritt sie öfter auf):

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
6.	Esdur	Fmoll	Gdur(!)	Asdur	Bdur(*Bmoll)	Cmoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Gmoll, * für Finalis Re).

Durch die Subsemitonien von Re, Sol und La in den Klauseln und das Suprasemitonium von La wachsen aber der Harmonik aller 6 Fälle noch mehrere konsonante Akkorde zu:

1. (mit cis) Adur, (mit fis) Ddur und Hmoll, (mit gis) Edur, (mit ♭) Gmoll und Bdur.
2. (mit fis) Ddur, (mit h) Gdur und Emoll, (mit cis) Adur, (mit es) Cmoll und Esdur.
3. (mit gis) Edur, (mit cis) Adur und Fismoll, (mit dis) Hdur, (mit f) Dmoll und Fdur.
4. (mit h) Gdur, (mit e) Cdur und Amoll, (mit fis) Ddur, (mit as) Fmoll und Asdur.
5. (mit dis) Hdur, (mit gis) Edur und Cismoll, (mit ais) Fisdur, (mit c) Amoll und Cdur.
6. (mit e) Cdur, (mit a) Fdur und Dmoll, (mit h) Gdur, (mit des) Bmoll und Desdur.

Endlich kommt als eine weitere Möglichkeit hinzu der Halbschluß auf der Dominante der tonischen Harmonie (in der Art des phrygischen Schlusses), der aber nur für das Dorische (Finalis Re) zu den ohnehin schlußfähigen Akkorden einen neuen bringt (1. Adur, 2. Ddur, 3. Edur, 4. Gdur, 5. Hdur, 6. Cdur). Halbschlüsse statt der Klauseln auf anderen Stufen sind ausgeschlossen.

Die folgende Tabelle zeigt für jeden der 6 Fälle eine Übersicht der verfügbaren Harmonien:

1.
(Fa supra La)
Ut Re Mi
(für Re als Finalis)

2. (1 b)
(Fa supra La)
Ut Re Mi
(für Re als Finalis)

3. (1 ♯) (Fa supra La)

Ut Re Mi (für Re als Finalis)

4. (2 ♭) (Fa supra La)

Ut Re Mi (für Re als Finalis)

5. (2 ♯) (Fa supra La)

Ut Re Mi (für Re als Finalis)

6. (3 ♭) (Fa supra La)

Ut Re Mi (für Re als Finalis)

(Die Bögen ⁀ heben die nur durch Subsemitonien der Klauseln entstehenden Harmonien [die mit schwarzen Noten gedruckten] heraus.)

Damit dürfte so ungefähr das ganze Gebiet der Musica ficta, d. h. der außerhalb der Guidonischen Hand sozusagen in der Luft schwebend gedachten transponierten Musik umschrieben sein. Ein kleines praktisches Beispiel mag wenigstens einen Teil des gesagten illustrieren und zeigen, wie die Anbringung von ♯ oder ♭ durchaus nicht von der Willkür abhängt, sondern mit zwingender Notwendigkeit sich ergibt. Es mag zugleich beweisen, in welchem Maße die bisherige unzulängliche Anbringung von Accidentalen die Kompositionen entstellt hat. Ich wähle das Ron-

deau »Jamais tant que je vous revoye« von Gilles Binchois (1400—1460), welches Sir John Stainers »Dufay and his contemporaries« S. 64 aus Cod. Can. 213 der Bodleiana zu Oxford mitteilt. Daß es Stainer nicht gelungen ist, die Harmonie des Stückes zu enträtseln, werden wir sogleich sehen. Das Stück beginnt und schließt mit G, macht auch noch mehrere Nebenschlüsse auf G, so daß zweifellos G Finalis ist. Dem Tenor und Contratenor ist ein ♭ vorgezeichnet. Der Diskant hat nur im weiteren Verlauf einige ♭ vor h, auch zwei vor f die aber sicher für e gemeint sind, das dem f unmittelbar folgt; vor f wären sie mehr als zwecklos, da dasselbe nur als Spitzenton vorkommt, wo es selbst bei Ut = G nicht fis sein könnte. Stainers Übertragung sucht das fehlende ♭ für h in der Diskantvorzeichnung als ernst gemeint zu nehmen, muß aber doch bereits im 5. Takt ein ♭ supplieren. In dem ganzen Werke aber hat Stainer nicht ein einziges ♭ vor e für nötig erachtet, obgleich schon im 3. Takt e als Melodiespitze des Diskant erscheint, unmittelbar gefolgt von b im Tenor, dem Stainer daher ein ♮ gibt! Anstatt im reinen Gmoll stehen daher bei Stainer die ersten vier Takte in reinem Cdur:



Eine solche Verzerrung des wirklichen harmonischen Sachverhalts muß freilich zu schiefen Urteilen über die Werke dieser Zeit führen. Natür-

lich ist **g als Re** zu setzen, d. h. die ersten vier Takte stehen genau ebenso in Gmoll wie das kleine instrumentale Nachspiel. Weiterhin aber folgen Klauseln auf den Harmonien Cmoll, Adur (phrygisch, zu Ende des ersten Teils), wieder in Gmoll, Fdur, Gmoll, Cmoll, Bdur und schließlich wieder in Gmoll. Es fehlen also von den besprochenen Möglichkeiten der Schlußbildung in g phrygisch (s. oben 2) nur die auf Dmoll, Ddur (Halbschluß) und Esdur. Gegen die Logik der Harmonieführung ist sicher auch vom heutigen Standpunkte aus nichts einzuwenden. Ich mache in meiner hier folgenden Übertragung des Stückes durch übergeschriebene Tonbuchstaben die Stellen bemerklich, wo Stainer Accidentalen weggelassen oder irrtümlich hinzugefügt hat.

Die geklammerten Zahlen $\binom{3}{2}$ bezw. $\binom{4}{1}$ bei den beiden Fermaten deuten die für Form des Rondeau üblichen alternierenden Repetitionen der Teile A und B an in der Folge:

A B, A A, A B A B.

Gilles Binchois. Rondeau.

A.

Discantus. *h* *h* *e* *(b!)*

1. 3. 5. Ja-mais tant que je vous re - voy - e,

Contratenor. *e*

Tenor. *e* *h!* *(b!)*

(Klauseln.)

e e e e e e

Ma très bel-le dame et ma joy-e,

Re Sol

h h h (b!)

Au cuer n'a - ray es-ba - tement!

e e

Sol Re Re

B. h (b!)

(3. 2.) 1. 6. Et si n'ay po-oir nul-le-

c e e

Mi Re

ment De

e e

d
(Fehler)

Re Ut Re

e e h

n'esjo - ir com-me so - loy - e.

e e (b!!)

e e e

Sol Sol Sol Fa

(b!) f

Fine.

e

Da capo (4. 1.).

e

Re Re

Wären die Kompositionen der Dufay, Binchois und Konsorten wirklich nicht von gesünderer harmonischen Logik als sie in den bisherigen Übertragungen sich darstellen, die durchschnittlich nicht besser sind als diese Stainersche, so würden ein paar kleine Probebeispiele in musikgeschichtlichen Werken zur Orientierung vollkommen ausreichen, und es wäre verlorene Liebesmüh, sie zu neuem Leben wecken zu wollen. Ich denke aber, daß meine obigen Ausführungen einigermaßen geeignet sein werden, das Gegenteil zu erweisen. Wir haben gegenüber den Meistern des weltlichen und geistlichen Liedes im 15. Jahrhundert eine Ehrenschuld abzutragen; wir haben ihnen unrecht getan und müssen Abbitte leisten. So wie das Lied jener fast 4 Jahrhunderte zurückliegenden Zeit unter dem veränderten Aspekt sich ausnimmt, kann es heute noch mit Nutzen studiert und mit Vergnügen gehört werden.

Meine im Verlage von Breitkopf & Härtel erscheinende Sammlung »Hausmusik aus alter Zeit. Intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14.—15. Jahrhundert« (c. 100 Madrigale, Caccias, italienische, französische und spanische Balladen und Rondeaux und deutsche Lieder im originalen 3—4stimmigen Tonsatze) wird, hoffe ich, eine andere Meinung von dem Werte der musikalischen Kunst vor der Palestrina-Epoche in breite Schichten der Musikfreunde tragen und beweisen, daß in der Musikgeschichte mit dem 14. Jahrhundert ein neues Zeitalter beginnt, das der Renaissance, dessen hochwertvolle Schöpfungen bisher nur zufolge mangelnder Vorarbeiten unter einer gänzlich falschen Beurteilung gelitten haben.

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Beethoven

und seine Klaviersonaten.

Von

Professor **Dr. Wilibald Nagel,**
Darmstadt.

Zwei Bände gr. 8°.

Preis brosch. 16 M. In eleg. Halbfranzband 19,50 M.

Erster Band. VII u. 247 Seiten.

Inhalt: Einleitung. — Op. 2: Drei Sonaten in fmoll, Adur. Sonate No. 1 (fmoll). Sonate No. 2 (Adur). Sonate No. 3 (Cdur). — Op. 7: Sonate in Esdur. — Op. 10: Drei Sonaten in c, F, D. Sonate No. 1 (cmoll). Sonate No. 2 (Fdur). Sonate No. 3 (Ddur). — Op. 13: Sonate in cmoll. — Op. 14: Zwei Sonaten in E und G. Sonate No. 1 (Edur). Sonate No. 2 (Gdur). — Op. 22: Sonate in Bdur. — Op. 26: Sonate in Asdur. — Op. 27: Zwei Sonaten in Esdur und cismoll. Sonate No. 1 (Esdur). Sonate No. 2 (cismoll). — Op. 28: Sonate in Ddur.

Zweiter Band. IX u. 412 Seiten.

Inhalt. Op. 31: Drei Sonaten in Gdur, dmoll, Esdur. Sonate No. 1 (Gdur). Sonate No. 2 (dmoll). Sonate No. 3 (Esdur): — Op. 53: Sonate in Cdur. — Op. 54: Sonate in Fdur. — Op. 57: Sonate in fmoll. — Op. 78: Sonate in Fisdur. — Op. 81a: Sonate in Esdur. — Op. 90: Sonate in emoll. — Op. 101: Sonate in Adur. — Op. 106: Sonate in Bdur. — Op. 109: Sonate in Edur. — Op. 110: Sonate in Asdur. — Op. 111: Sonate in cmoll.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

